ReaderWorks

Standard

Nichita Stănescu

RESPIRĂRI

I.

DESPRE LIMBA ROMÂNĂ

A vorbi despre limba în care gîndeşti, a gîndi — gîndire nu se poate face decît numai într-o limbă — în cazul nostru a vorbi despre limba română este ca o duminică. Frumuseţea lucrurilor concrete nu poate fi decît exprimată în limba română. Pentru mine iarba se numeşte iarbă, pentru mine arborele se numeşte arbore, malul se numeşte mal, iar norul se numeşte nor. Ce patrie minunată este această limbă! Ce nuanţă apare, îmi dau seama că ea o are! Această observaţie, această revelaţie am avut-o abia atunci cînd am învăţat o altă limbă.

Nu spun că alte limbi, alte vorbiri nu ar fi minunate şi frumoase. Dar atît de proprie, atît de familiară, atît de intimă îmi este limba în care m-am născut, încît aproape nu o pot considera altfel decît iarbă. Noi, de fapt, avem două patrii coincidente; o dată este patria de pămînt şi de piatră şi încă o dată este numele patriei de pămînt şi de piatră. Numele patriei este tot patrie. O patrie fără de nume nu este o patrie. Limba română este patria mea.

De aceea, pentru mine, muntele munte se zice, de aceea, pentru mine iarba iarbă se spune, de aceea, pentru mine, izvorul izvorăşte, de aceea, pentru mine, viaţa se trăieşte.

DE FAPT, CE ESTE LIMBA ROMÂNĂ ?

I.

Din învăţaţi proşti, sau din nepricepuţi băgători de seamă ai poeţilor, o grea şi gravă superstiţie s-a preluat drept adevăr în tehnica misterului. Misterul mai întîi nu are tehnică. Mai apoi, misterul ţine de existenţă, iar nu de reprezentarea ei.
Dar, iată despre ce este vorba: este vorba despre aşa-numitul lucru asupra cuvîntului. O absurditate, o lipsă de bun simţ şi o lipsă de gust vădeşte acel căruia i-ar da prin minte că s-ar putea lucra asupra cuvîntului. O prostie şi o neînţelegere vădeşte acest slogan semidoct. Ca, şi cum, Doamne Dumnezeule, am putea să lucrăm asupra mîinii cu cinci degete înfăţişînd-o nemuririi cu şapte degete.

II.

Ca de obicei s-a dat de exemplu pe cel mai mare, pe cel mai de seamă, pe singuratecul de primul de Eminescu. Ce strigau în cor cei care-i citeau manuscrisul, iar nu sufletul? Cu o voce de scapete şi în cor de copii castraţi pentru son de biserică gotică piţigăiau: poetul lucrează asupra cuvîntului, ca dovadă nenumăratele sale variante la un singur-singuratec cîntec.
Au confundat, vai lor, starea de ecou a poetului cu repetarea mereu mai transformată a cuvîntului. S-a confundat talentul cu munca, înţeleasă în sensul transportării pe umeri, de saci încărcaţi cu vorbe şi cuvinte.

Nici pomeneală de o atare muncă; talentul nu este muncă, ci revelaţie, el *nu* rezidă din timpul investit monoton, ci din durerea monotonă izbucnită în strigăt.

III.

Serii întregi de creduli l-au îngînat pe Sadoveanu crezînd că aceasta e starea sublimă a limbii române. Limba operelor lui Sadoveanu nu este tot una cu limba română. Limba română a primit în sine, ca pe un meteorit, vorbirea sadoveniană.
Limba poeziilor lui Arghezi nu este tot una cu limba română. Limba română a primit vorbirea arghezianã ca pe un panaş.
Limba lui Mateiu Caragiale i-a fost limbii române miere şi fiere, dar limba română mai bea şi mai degustă şi altele şi altcîndele.

IV.

Îngînîndu-l pe Ion Barbu, copii neajustaţi într-un simţ real al limbii au crezut că scriu româneşte. Ion Barbu da, ei niciodată. Sadoveanu da, îngînătorii lui niciodată, Ion Creangă da, motoceii lui niciodată.

V.

Butucul limbii (cum spunea cu o metaforă genială Fănuş Neagu) nu stă în frunzele lui şi nici în viţa lui. Butucul acestei limbi stă în pămîntul acestei ţări. El nu poate fi văzut cu ochiul altuia şi nici ronţăit cu dinţii sobolului. Vezi-l tu cu ochii tăi şi pipăie-l cu mîna ta.

VI.

Limba cea vie, vorbirea cea trăită nu încape nici în gramatici consfinţite de Academie şi nici nu se potriveşte cu ce a pierdut fluturele de pe aripa sa. Copii ai poeziei, cu limba pe limbă călcînd, reînviaţi.
Copii ai poeziei, în război învinq armele iar nu steagurile.
Copii ai poeziei, mai vie este limba noastră decît orice scriere a ei. Potcoviţi-o cu potcoave de aur ! Sadoveanu, Arghezi şi alţi minunaţi de potcovari ai limbii au ştiut-o că este înhămată la drum lung.

VII.

Niciodată limba nu poate să fie a unuia singur, chiar dacă el se numeşte Eminescu.
Numele ei este numele întregului nostru popor, viaţa ei e destinul acestui popor.
Mai doarme din cînd în cînd în trupul unui poet, dar pleacă repede însîngerată de istorie.

ÎN ACEASTĂ ŢARĂ MIRACULOASĂ, NUMITĂ LIMBA ROMANĂ

M-am întrebat adeseori de ce pînă acum poezia lui Eminescu ne apare mai proaspătă şi mai tînără decît cel mai proaspăt vers al celui mai tînăr poet.

În acest sens, cuvîntul geniu nu acoperă fenomenul real; — deşi această noţiune este inventată de romantici şi, cu precădere, lor li se potriveşte. În cazul poeziei române, aceasta mai degrabă se substituie cu noţiunea de Eminescu şi cu nobilul epitet de eminescian, epitet ce semnifică o nuanţă superioară a calităţii versului.

Să încercăm să medităm asupra noţiunii care a apărut şi a crescut în conştiinţa noastră estetică, de nici măcar de o sută de ani încoace, dar cu o vigoare neobişnuită ce ne face să credem că ea are o natură sempiternă.

Viaţa lui Eminescu o ştim şi majoritar o şi înţelegem aproape în tot amănuntul ei gingaş, tensionat, vizionar, tragic şi fericit, melancolic şi de blîndă veselie.

Fiinţa lui e permanent reală în imaginaţia noastră. Chiar şi cum se plimba meditativ, cum bea un pahar cu vin, cum citea nocturn o carte, cufundat în fumul de ţigară şi cu inima grăbită în bătăi de excesul de cafea.

La urma urmei, aproape că aş putea zice că i-am văzut cu ochii albaştri ochii lui de un căprui intens lucind ca două stele negre pe un cer alb.

Arghezi povestea că fiind copil l-a văzut pe Calea Victoriei trecînd în absentă visare. Arghezi era copil şi ce face un copil? Un copil

se uită cu ochii lui de copil, curioşi, în ochii tuturor.
Tînăr fiind m-am uitat cu ochii curioşi şi înfioraţi de emoţie în ochii ascuţiţi de inteligenţă şi de sarcasm ai lui Arghezi. Iată cît de apropiat e Eminescu de noi! Ochii mei s-au uitat în ochii lui Arghezi, care s-au uitat în ochii lui Eminescu.
E vorba de o vedere fizică tulburată de dragostea de vers de Eminescu. Dar versul lui cel atît de viu şi cel atît de proaspăt printre noi, cel pe care creierul nostru îl vede şi-l visează; de ce-l vede, şi de ce-l visează cu atîta drag şi cu atîta foame de parcă i-ar fi propria sa dorinţă de sine însuşi exprimată într-un viitor împlinit!
A spune că sentimentul poetului se identifică cu sentimentul fericit al oricui, e şi nu e adevărat. A zice că versul lui exprimă chintesenţa gîndirii poetice, exprimată în natura lucrurilor ţării, este şi nu este adevărat.
Dar ce a scris Eminescu? Nu ştim de ce a scris. Ne e clar însă că scrisul a fost modul lui de a exista, că versul a fost modul şi acţiunea lui.
Pentru cine a scris Eminescu, ca să răspundem la această întrebare n-avem decît să-i întrebăm pe cititorii lui de ce îl citesc. Cîte răspunsuri vom afla de la ei, tot atîtea adevăruri vom afla despre opera lui Eminescu, cea plină de adevăruri dintre care multe, dacă nu majoritatea, deocamdată ne sînt acoperite, ele fiind predestinate generaţiilor viitoare, ca o rezervă naţională de conştiinţă, pentru cei care urmează să se nască în această ţară miraculoasă, numită Limba Română.

CETĂȚEAN AL PATRIEI

Cea mai importantă idee este cea care se repetă secundă de secundă în al meu creier.
Sînt fericit că sînt cetăţean al României.
Cînd sînt trist, sau cînd nu sînt trist, cînd sînt inspirat, sau cînd sînt bleg, sau numai obosit, — cînd sînt vizionar, sau cînd mi-e somn de mine însumi, — toate acestea le gîndesc şi le formulez în minunata limbă română.
Naţionalitatea nu este o analiză de sînge, ci o opţiune. Domnul Rosenthal care a pictat cu înflăcărare chipul femeii, "România Revoluţionară", cu salbă de aur pe deasupra de sînii lăptoşi, pentru mine a fost un bun român. Domnul meu profesor de liceu, cînd m-a învăţat să gîndesc cu subiect şi predicat în miraculoasa limbă română, nici o secundă nu mi-a dat prin creierul meu tînăr că nu poate fi altceva decît un brav cetăţean al patriei mele.
Sîntem ceea ce iubim. De la Altamira încoace, taurele arată colorat. Culoarea cea mai scumpă inimii mele este culoarea limbii române.
Dragii mei, nu vă mai lăsaţi provocaţi de superstiţiile unor foşti trădători, a unora care-şi spuneau lor înşile oameni şi se lăudau că sînt români, fără măcar să ştie taina acestei speranţe umane care se numeşte limba română.
A fi cetăţean român este o dragoste şi o opţiune, iar nu o stare sîngeroasă a eprubetei.
Dragii mei, ce frumoasă este România luptătoare şi cu salbă de aur pe sînii lăptoşi!

DEMNITATEA OMULUI CA INS

Demnitatea omului ca ins nu are nici o importanţă dacă demnitatea naţiunii şi statului ei nu este în vigoare.
Ca să lupţi şi ca să merite să lupţi pentru demnitatea personală, statul, mai înainte de orice, trebuie asigurat şi ridicat chiar şi cu preţul sacrificiului definitiv la măreţie. Nimic nu este mult, cînd e vorba de organismul nostru comun, de viaţa noastră fundamentală: statul nostru, ţara noastră, starea noastră generală şi sublimă, în deplină viteză a luminii, iluminîndu-ne.
Excesul de individualitate şi de ins poate fi o amăgire, un opiu, o otravă, dacă nu se aşază la discreţia istorică a ţării în sine, dacă, rîu fiind, nu se varsă în fluviul ei.
Urma nu scapă turma, iar partea nu desăvîrşeşte întregul decît integrîndu-se întregului indivizibil.
Adolescent fiind am luptat să exist ca individ, să mă definesc ca ins, să-mi cuprind sufletul în noţiunea de valoare. Cînd am cucerit această conştiinţă, mi-am dat seama că ea aparţine mai întîi poporului meu iar mie ca demnitate şi individualitate, numai în măsura în care în mod real aparţine poporului.
Măreţia ţării mele a devenit scopul şi pricina existenţei mele. Dragostea pentru om şi pentru principala emanaţie a omului, omenia, e specifică ţării mele. Dragostea pentru omul ca om în genere e sămînţa măreţiei ţării mele. Ea se va împlini şi numai împlinindu-se insul meu se va lumina de unicitate.

De la zero la unu miracolul se va diversifica, de la zero la unu, de la zero la electron, de la zero la iarbă, de la zero la strigăt...
Adevărata individualitate începe prin uitarea cifrei unu, după ce te-ai uluit de ea.
A-ţi servi în mod total ţara, nu este o îndatorire, ci un drept.
A-ţi servi în mod total ţara, nu este o obedienţă, ci o fericire.

IDEEA DE NAŢIUNE LA ROMÂNI

I.

Niciodată tatăl meu n-a suportat cu linişte ideea că sînt poet. Pentru el tot ceea ce reprezintă frumosul sentimentelor nu cred că a fost vreodată idee la îndemînă sau obiect la îndemînă. Pentru el muzica şi melodia au însemnat lucruri pe care le cumperi asemenea pîinii cea de toate zilele. Om vital şi predestinat muncii, el a înţeles că lăutarul trebuie plătit, iar cînd eşti rupt de muncă şi înfometat de muzică îi lipeşti suta cu scuipat pe frunte. L-am întristat aducîndu-i prima carte tipărită şi m-am întristat la rîndu-mi neştiind de ce mîndrul meu tată nu este bucuros de o carte tipărită de fi-su.

II.

Mult mai tîrziu mi-am luat seama. Hora şi sîrba sînt cîntece şi jocuri de chef: ele sînt cumpărate şi plătite cu bani peşin de el care munceşte spetit. El se bucură pentru că le-a plătit. Hora şi sîrba, geambaralele şi bătuta sînt petreceri de duminică, sînt preţul de cîntec al sudorii. Ele nu sînt respectate, ele sînt supuse.

III.

Hora, sîrba, geambaraua şi celelalte cîntece verişoare nu sînt în mod neapărat ale acestei ţări; ele sînt ale Balcanilor, în centrul cărora atît de nebalcanicul popor român fiinţează.

Numitul spirit balcanic a fost un răsfăţ antonpannesc, iubit de către scriitorii de talent, dar nu mai mult şi mai adevărat decît amorul faţă de o marmură.
Nimic mai fals şi mai neadevărat şi mai de răsfăţ, decît ideea în artă de spirit balcanic. Cu mari efecte literare, dar şi cu mare neaşezare în sufletul naţional, limba română s-a colorat de nişte munţi care nu-i aparţin şi de o răsuflare care nu-i este.

IV.

De necumpărat, de neobţinut, de neavut, ci numai de a fi fiire ca şi ninsoare, colindele şi pluguşorul, aidoma Mioriţei, definesc sufletul de floare de zăpadă al acestei ţări.

V.

Colindele, care la noi nu au altul decît spiritul laic, catedrale sonore şi ninsori sublime, niciodată nu propun ideea de lăutar echivalentă în prima sa înţelegere cu aceea de artist. Ele sînt profund anonime şi egal anonime cum stelele din nopţile reci. Orice recunoaştere şi orice nume le împinge la nedorite sărbători. Ele sînt atît de ale tuturor, încît par mai degrabă un anotimp în plus decît un cîntec cîntat.

VI.

Doinele, care nu sînt altceva decît colinde de vară şi colinde de toamnă (să remarcaţi cît de

puţin se doineşte iarna), mută ninsoarea în tristeţea pierderii unui an.

VII.

Cîntecul la români îi defineşte şi îi scrie. Noi sîntem scrişi în cîntecul care nu se cumpără. Noi sîntem spuşi de către cineva căruia nu trebuie să-i aducem mulţumire. E un fel al sinelui de a se bucura de însuşi.
Melancolic şi mîndru, alb şi rece, sufletul din miezul sufletului se arată a fi la noi.

VIII.

Ritual iar nu artă, geniu iar nu talent, viziune iar nu vedere, nobleţe iar nu superbenie, putere iar nu vigoare, stea ale cărei raze noi sîntem, colinda şi doina spun despre noi cu necuvinte, cuvintele noastre.

IX.

Colindele, ale tuturor pentru toţi, şi doinele, ale unuia către singurul, nu sînt niciodată prilej de veselie, ci numai de încoronare cu frig.

X.

Tatăl meu se temuse că din osul lui s-ar fi putut face o vioară, iar nu din privirea lui o ninsoare. El ştie mai bine decît mine ce s-a întîmplat.

XI.

Despre noi putem spune la munte, la deal şi la vale o colindă sau o doină.
Colinda s-ar putea începe cu “leru-i ler”, iar doina cu “frunză verde”.

IDEEA DE FRUMOS ŞI ŢARĂ

Arta autentică nu ţine niciodată de conjunctură. Niciodată un scriitor nu se va adresa prezentului imediat. Poezia ocazională are valoare numai atunci cînd are în vedere o arie superioară de implicaţii, cînd are în vedere un destin istoric.

Goethe este primul dintre marii scriitori ai lumii care nu s-a ferit de practicarea poeziei ocazionale. În cazul lui reuşita a fost deplină pentru că el a văzut într-un prilej sau altul posibilitatea exprimării unei continuităţi istorice. Totuşi prin ceea ce a rămas în conştiinţa umanităţii, Faust, operă de o viaţă, arta goetheană se înscrie tradiţiei clasice a elaborării îndelungate a obiectului de artă.

Cînd opera de artă izbuteşte să subsumeze o întreagă continuitate istorică, ea devine obiect. Înţelegem prin obiectul de artă orice structură coherentă manifestată prin muzică, sculptură, pictură sau poezie, în care conjunctura se poate raporta la un timp istoric superior ei.

Conştiinţa istorică a omului de artă a continuităţii istorice este cea care legiferează valoric obiectul de artă.

Nu există nici o operă fundamentală atemporală. Generalul uman nu capătă relief decît filtrat printr-o epocă istorică. Putem vorbi despre apariţia generalului uman în opera de artă, abia atunci cînd el este fixat într-un timp istoric precis. Conştiinţa istorică a omului de artă se exprimă prin reevaluarea generalului uman într-o epocă dată.

Puţini sînt scriitorii care reuşesc să-şi depăşească epoca. Dar nu cunosc nici un scriitor şi nici un artist într-adevăr talentat care să nu aibă ca sistem de referinţă activ în opera sa, epoca în care trăieşte.

Conştiinţa istorică vizează în mod explicit viitorul istoric. A avea conştiinţa istorică înseamnă să optezi pentru un anume tip de viitor.

Omul de artă, român, scriitorul român este implicat în mod activ în viitorul ţării sale, în construcţia acestui viitor. Astăzi nu mai putem concepe arta atemporală. Nimic din ce s-a păstrat valoros în istoria literaturii române nu are un caracter atemporal. Totul este istorie trecută prin conştiinţa estetică. Din punctul de vedere al scriitorului zona estetică e înţeleasă ca un punct de concentrare a eticii, ca o etică înţeleasă superior.

Frumosul şi ideea de frumos în cultura română sînt înţelese ca o perpetuă devenire, ca o perpetuă exprimare a destinului ţării.

SUDOAREA DE PIATRĂ

George Călinescu scria undeva despre nu mai ştiu cine scump poet de al nostru străvechi, că acesta lăudînd o cazarmă a soldaţilor şi declarînd-o măreaţă, el, Călinescu, spirit caustic şi critic, o remarcase a fi fiind mică, meschină şi oarecare.

Vă cer îngăduinţa să-l cred pe bătrînul nostru poet şi vă cer îngăduinţa să mă uit ca un fost student al maestrului cu ochi miraţi la afirmaţie, iar în loc de pleoape să am unghii lungi zgîrietoare. Tot dînsul, tot Domnia Sa, dacă mi-aduc bine aminte, considera Bucureştiul ca pe un sat mai mare. Blasfemie!

De-ar mai trăi George Călinescu, la mine în casă i-aş da inima mea neritmică şi neliniştitoare, cu dragoste şi cu însîngerare, să doarmă peste noapte peste ea ca pe o pernă zbătîndă. Domnia Sa nu mai are cu ce să vină la mine în suflet ca musafir, decît cu fragedele cuvinte pe care harul vieţii a apucat nu numai să gîndească ci şi să le tipărească.

Ştiam de multă vreme că rostirea şi gîndirea şi scrierea cuvîntului fac parte din trupul nostru şi sînt partea cea mai rezistentă a trecătoarei noastre fiinţe. Nu degeaba am rămas repetent în clasa întîi primară neputînd pe atuncea, la acea vîrstă mucoasă, să-mi imaginez că numitul cuvînt se poate şi scrie, — iar că arborii şi animalele cu care atîta mă conversasem, vorbirea lor nu are transcriere în semn.

Sat mare, sat mare, dar sat de piatră, Bucureştiul este un munte orizontal, o muncă

plină de sudoare care nu s-a scris în litere, ci în cărămidă, în mortar şi piatră.
Mă uit asupra oraşului ca şi cum aş fi o ciocîrlie, brusc trasă în sus de firul unui tril şi, de sub norul pîntecos de ploaie, cu ochiul drept în jos mă uit asupra lui.
Ce vede ochiul meu, ce spune ochiul meu creierului meu, ce spune creierul meu cuvintelor mele? — şi ele, ce spun ele, spiritului meu?
Mira-m-aş să spună altceva decît, — "Ia uite bre, cîtă sudoare de piatră pe aieste!"
Te apucă un fel de dor, un fel de dor de ducă, stînd.
Cîtă muncă încremenită în piatră! în orice clădire văd măreţia şi justificarea clasei noastre muncitoare. Cîte ore de viaţă de om, pentru zidul înalt şi crescînd spre carul mare plin de raze, ca de fîn.
Eu nu ştiu de-o fi fost mică sau mare cazarma acelor soldaţi ai ţării, dar ştiu că ea s-a închegat din sudoarea muncii şi deci, întocmai ca şi acel sacru poet străvechi, îngînîndu-l eu glas tare, zic şi eu ca şi el, că este măreaţă.

DIN LUNG PRELUNGUL CÎMPULUNG

I.

De-aici, din Cîmpulung Muscel, fusese trimisă odinioară scrisoarea boierului Neacşu, primul text compact scris în limba română şi păstrat, căci ne gîndim că vor mai fi fost şi altele, arse şi risipite de timp, poate chiar mai vechi. Oricum, ţinutul devine legendar în vreme, nu numai prin atestarea de limbă română scrisă, ci şi prin însăşi matca pe care o reprezintă, matcă a baladei pastorale, spiritualitate dintîi a neamului nostru. La cîteva strigăte mai în sus de Cîmpulung şi spre stînci, din Rucăr, se ştie, ciobanii au dus cîntecul "Mioriţei" prin munţi pînă la Întorsura Buzăului, şi de-aici, din gură în gură, ca sărutul, în pretutindenea ţării.

Aici, în acest triunghi de magică frumuseţe, al munţilor cu dealul şi cu valea, poate cel mai frumos loc din ţară şi din lume după gustul inimii mele, aici, unde limba vorbită are o claritate fonetică de cristal, încît îţi vine să crezi că aici s-a născut mai întîi limba română şi probabil că aşa şi este, aici, în aerul curat şi cu aripi, unde privirea niciodată nu e în jos, ci în sus, trasă de zăpada eternă a piscurilor, aici sălăşluieşte cosmosul stelelor de noapte şi de zi, predestinat patriei noastre. Îţi vine să strigi mirîndu-te: oare ce zei uriaşi au fost îngropaţi sub munţi, de au munţii atîta măreţie şi tăcere vorbitoare în ei!

Aici, noaptea, la amiaza nopţii, se poate auzi cum se roteşte pămîntul pe axa polilor cu un

murmur aparte, asemănător celui de copil alăptat.
Aici, timpul are făptură şi ea se poate vedea cu ochiul şi atinge cu mîna lui Toma necredinciosul. O foame negrăbită, de viaţă, te umple şi, fîntînă fără de fund, deşerţi în tine mirajul, ca şi cum chiar apei i-ar fi sete de apă. Să fie acesta sentimentul dorului din doină? *Frunză verde de mălin, duce-m-aş ca să revin; frunză verde de stejar, deasă-i piatra, eu sunt rar; frunză verde leuştean, mi-este ora cît un an; anul cu lumile, lumile ca stelele...*
Mă-ntreb ce-ar scrie în scrisoare boierul Neacşu, acest vechi om al ţării, îngrijorat de ea din dragoste; ce-ar scrie peana lui Neacşu, dacă, dacă ar deschide ochi cu vederea acum, pe lungul Cîmpulungului?
"Ipac, zic domniei tale de treaba obştii că e bună şi însoţită deplin cu vremea, cum laptele ţîţei cu gura pruncului, cum damful ţuicii cu doaga. Şi zic domniei tale, că de fieşcare lucrător al pămîntului din vale şi din deal, făcător de minuni gustătoare, de fieşcare lucrător al fierului făcător de minuni mişcătoare şi de fiecare pietrar şi cărămidar şi dulgher şi ispravnic cuvine-se la Cîmpulung mirosul de primăvară al florii de liliac, cu liliac cu tot."

II.

Pentru mine amintirea Cîmpulungului este tulburătoare, pentru că ea nu are întocmai un răspuns în cuvinte. Prietenul, fratele şi colegul meu Gheorghe Tomozei m-a adus mai întîi la

Cîmpulung, unde voia să-mi arate un mormînt de voievod şi locul unde el a hotărît să se îngroape. M-a adus aici, la Cîmpulung, spunîndu-mi că şi inima are o inimă, arătîndu-mi un loc plin de scaeţi, şi m-a-ntrebat cu ochii lui clari, deschişi, superbi, adumbriţi de gene lungi, dacă n-aş vrea să fiu îngropat aici. Tot Gheorghe Tomozei, prietenul, fratele şi colegul meu, mi-a mai spus că orice inimă are o inimă şi că orice moarte ar putea să aibă în sine şi o naştere. Poate că mi-a citit atunci scrisoarea boierului Neacşu, act de moarte a limbii medievale a Ţărilor Româneşti, act de naştere a limbii Ţării Româneşti.

La Cîmpulung, aerul este găurit de păsări, prin acele locuri curg în jos, la Cîmpulung, luminile de la stele. La Cîmpulung, e perna ţării. Ne încercăm şi noi cu tîmpla pe dulceaţa ei de somn de zăpadă... Noi ne iubim patria şi nu ne este cîtuşi de puţin ruşine de aceasta, cum umbrei nu-i este ruşine de stejarul său. Umbră aş vrea să fiu la Lungul Cîmpulung...

ÎNNODAREA ORIZONTULUI

Amîndoi, Gheorghe Glodeanu şi cu mine, într-o după-amiază de neuitat şi care se însera, goneam într-o maşină, el spre treburile lui urgente, eu reîntinerit că pot asista, întru folosul şi cercetarea cunoaşterii, activitatea unui om viu şi îndrăgostit de cîmpia Ialomiţei.
Deodată, pe o şosea deschisă ce tăia diametral cîmpul, oprirăm şi prietenul meu mi-a arătat cu degetul soarele ce se lăsa pe orizont.
Cîtă mare să fi fost în noi de ne-a apărut orizontul cîmpului ca un orizont al mării şi ce mirare să se fi născut în noi, adolescentină şi nemărturisită, a faptului că nu erau pe cîmp, şi corăbii cu trei catarge, yole graţioase, fregate rapide sau bricuri !
Oprirăm, cum zic, şezurăm şi contemplarăm! Orizontul se înnodă cu sine însuşi în forma plină de înţeles şi de lumină a soarelui din ce în ce mai mare şi mai blînd, auriu. Ce minune este să ai sens în munca ta, să vezi o arătură care naşte nu numai porumb, ci şi noţiuni! O platformă industrială ce prefigurează o piramidă de grîu metalic în plină cîmpie! Ce bucurie să-ţi facă plăcere munca ta şi să te implice pînă la ultima fibră a verbului!
Am scris cu colţul ochiului o literă pe tîmpla argintie a lui Gheorghe Glodeanu şi l-am întrebat:
— Dumneavoastră ce vîrstă aveţi? Şi mi-a răspuns că are patruzeci şi doi de ani.
— Am patruzeci şi cinci de ani, i-am zis. Am trăit cu trei ani mai mult, dar cine ştie, poate cu trei ani mai puţin. Am înţeles pînă acum cel mai bine dintre toate, nodul. Cînd se înnoadă

orizontul cu un soare, apune oboseala sfîntă a muncii şi apare temeinicia sensului lui.
Să ne iubim muncitorii, pe muncitorii pămîntului, pe muncitorii fabricilor şi uzinelor, pe muncitorii cuvîntului şi ai ideilor!
Cu un sentiment meditativ şi de dragoste, ca şi cum aş mîngîia o spinare înaripată de copil nou născut, mă gîndesc, cititorule, că a te înnoda cu ai tăi e sensul constructiv al vieţii noastre.
Iată nodul gordian de care sabia lui Alexandru Macedon se face pulbere.
Ne-am urmat drumul, mai apoi, cu viteză şi fără multe cuvinte.
O creangă de liliac alb înflorise între noi, luminînd înserarea.

Sandaua lui Marc-Aureliu

SANDAUA LUI MARC-AURELIU

I.

Mi-am spălat mai întîi mîinile, ca să fie curate pe stilou şi pe hîrtie; mi-am spălat faţa şi mai ales ochii, dinadins, ca să vadă fiece literă scrisă în parte, veghind împotriva întîmplării şi inspiraţiei (nedivine); mi-am spălat inima.

II.

Se spunea că există o vîrstă a călătoriilor şi că aceasta e adolescenţa. Am crezut deplin în afirmaţie, cînd — considerîndu-mă format şi înţepenit într-un caracter, am văzut cu ochii şi cu steaua oaselor cel mai tulburător peisaj al lumii: Finlanda. Socotindu-mă fix, mi-am îngăduit, odată cu filozoful, să murmur: “Numai cerul se schimbă deasupra, — sufletul niciodată”.
Contemplam divina risipire de arbori nordici încoronînd bolovani măreţi şi singuratici, iar ochiul din ceafă, simultan cu priveliştea dăruită frunţii, înregistra în continuare mişcările monotone şi înfrigurate ale unui sentiment rămas la Bucureşti.
Mi-au trebuit cîţiva ani lungi ca să înţeleg că a fi adolescent înseamnă a fi apt să fii transformat de ceva din afara sinelui tău. Mi-au trebuit încă mai mulţi ani lungi ca să realizez că lucrurile fireşti şi firescul, că natura şi naturalul, că viziunile realului, oricît de puternice şi mirifice ar fi, prin simpla lor existenţă neexagerată şi inaptă deci de idee,

nu pot produce nici un fel de modificare de conştiinţă, ci numai un adaos de memorie.
O călătorie lucidă în real, te poate îmbătrîni. Numai o călătorie în ideea de real te modifică şi te face să fii adolescentul etern. Dar ideea de real este însăşi Arta.

III.

La Roma, m-am regăsit în Piaţa Capitoliului. Acolo trona în mijloc statuia ecvestră a împăratului Marc-Aureliu. Scriu "trona" şi nu "tronează" pentru că am iubit atît de mult ideea de măreţie eternă întruchipată în această statuie, încît, pieritor de gelos, aş fi vrut să existe înţeleasă numai de mine. Ea mi-a provocat starea de îndrăgostit; mi-a modificat sentimentele; mi-a stîrnit mişcările trupului, însoţindu-le de o stranie dorinţă de posesiune, aidoma leneşei acaparări de albie pe care o petrece fluviul; m-a devenit adolescent etern; mi-a impus o idee de real.
M-am aflat în faţa unei exagerări întruchipate.

IV.

Calul era aidoma calului, dar de trei ori mai mare. Făptura împăratului era aidoma unei făpturi de om, dar de trei ori mai mare. Şi atît! Totul a fost făcut întocmai şi fără greşeală. Calul cu dinţi şi Împăratul cu sandale; atîta doar: dinţii de trei ori mai mari; sandalele de trei ori mai mari. Sau poate de 3,14 ori mai mari, de cîte ori raza este mai mică în cerc.
Ochiul ca o frunză de leuştean, al tatălui meu, privindu-mă, în ochi, semnifică pentru mine

continuitatea. Ochiul ca o frunză de leuştean, al tatălui meu, însă de trei ori mai mare decît e, şi privindu-mă în ochi, este însăşi esenţa cerului şi întruchiparea sa.
Am forfotit strigînd, pe sub sandaua sculptată, de trei ori mai mare, a împăratului Marc-Aureliu. În aşa fel a fost făcută statuia, încît să nu se ştie dacă ea este de trei ori mai mare, sau cel care o priveşte este de trei ori mai mic.
Numitorul comun era calul.

V.

Exagerarea este prima lege a artei. Un pom de trei ori mai mare decît pomii din jur, sau de trei ori mai mic, devine un monument al naturii, adică un obiect de artă. Cel care îl iubeşte se modifică pe sine. Se modifică acceptîndu-l prin iubire, sau, din iubire de pomi, face un pom de trei ori mai mare, modificîndu-şi astfel iubirea faţă de pomii fireşti. A mări un pom, de fapt înseamă a crea ideea de pom. În artă, ideea de ceva nu este o generalizare, ci o exagerare. De aceea arta este tensionată şi valoarea în artă se măsoară mai ales după tensiunea comunicării ei.

VI.

Şi totuşi, deşi de trei ori mai mare, sandaua lui Marc-Aureliu în celelalte privinţe era aidoma oricărei alte sandale.

VII.

Din punctul de vedere al sentimentelor, arta se apropie şi chiar poate fi comparată în esenţa ei, pentru o mai uşoară înţelegere, cu starea de îndrăgostit, exprimată.

VIII.

Ca dovadă că obiectul de artă (efigia, armonia, versul) este stare exprimată a stării de îndrăgostit (jubilaţia, angoasa, plînsul) depune mărturie dorul de revedere pe care obiectul de artă îl emană.
Însuşi dorul exprimă ca arhetip prima trăsătură a artei — exagerarea, prin absenţă, a realului.

IX.

De dor de statuia ecvestră a lui Marc-Aureliu am răsfoit tot felul de cărţi despre Roma. Aflu dintr-una o revedere prin poezie. Michel-Angelo a redescoperit-o în 1538 şi a mutat-o pe un soclu gîndit de el, în piaţa Capitoliului. La început fusese aurită şi o legendă populară spune că sfîrşitul lumii va fi aproape în ziua cînd statuia se va auri prin sine din nou.
Dealtfel, este singura statuie ecvestră autentică existînd în Roma şi datînd de prin anii 180.
De dor de ea aş vrea să-i văd bronzul înverzit aurindu-se. Din spaimă însă că s-ar putea pierde odată cu sfîrşitul lumii, mă rog la inima mea s-o lase de bronz şi verde ca leuşteanul, cum este.

X.

În secunda în care am văzut “Pietà” de Michel-Angelo, am devenit un om cult. Am văzut-o şi am plîns; dar plînsul nu m-a uşurat. Mi-au dat lacrimile, ele singure, dar nu mi-au spălat faţa.
Am încercat să fug, să fiu altcineva, să par beat, dar numele meu a început să sfîrîie pe trupul meu aidoma săgeţilor cu vîrful de fier înroşit în foc, cele cu care se ştampilează vitele în cîmp nesfîrşit.

XI.

E singura lucrare pe care Michel-Angelo şi-a semnat-o; pe cordonul de marmură dintre sînii de marmură ai minunii.
Şi-a pus numele ca pe un balast. Altfel marmura ar fi devenit imponderabilă şi s-ar fi ridicat la ceruri.

XII.

Nici o exagerare în proporţii! Sau, iluzia nici unei exagerări!
Însă de trei ori mai pură decît puritatea, mai posesivă decît posesiunea, marmură surîzîndă, mai marmură decît marmura-femeia.
Marmură flască bărbatul! Degetele de marmură ale femeii fac cute de marmură flască în trupul de marmură al bărbatului de marmură mort.
Chipul bărbatului? Nu poate fi văzut din punctul de vedere din care e aşezat grupul.

Michel-Angelo însă a sculptat şi părţile nevăzute ale statuilor Sale. “Dacă le vede vreun înger?” a strigat.
Dintr-o poză am văzut şi chipul bărbatului, ca şi cum mi-aş fi pus un ochi în tavan.
Rînjet mulţumit. Melancolie post-coitum. Trîntor prăbuşit după ce sexul i s-a rupt în regină.
Marmură de miere.

XIII.

După ce am văzut “Pietà” de Michel-Angelo, am devenit un om cult.
Pietà este un sistem de referinţă. A fi cult înseamnă a avea un criteriu. De exemplu: ochiul este criteriul luminii.

XIV.

Starea de levitaţie a pietrei se poate realiza prin sculptură. Sculptura este arta tactilului.
Tactilul ridicat la idee. Ceea ce este îmbrăţişat cu ceea ce nu este. Privire cu degete. Unghie cu retină.

XV.

În bazilica “Sfîntul Petru în lanţuri”, contemplînd celebrul “Moise” al lui Michel-Angelo, lecţia exagerării în artă devine sublim didactică. Dacă în “Pietà” exagerarea nu era exprimată prin dimensiunea fizică, ci prin non-tipologie fiziognomică, în cazul acestei fascinante întruchipări, urmînd întocmai grafia unei metafore, exagerarea nu se mai

încorporează în primul rînd, nici în dilatarea dimensiunilor (în literatură, asincronia dimensiunilor fizice, pusă în raporturi sociale de rutină, se ilustrează în Guliver), nici în exagerarea fiziognomiei (convenţional metaforică).
Miracolul acestei capodopere provine din exagerata supunere a ideii la materialul care o exprimă. Am intuit, am simţit pe viu aproape, cum artistul şi-a arcuit viziunea în funcţie de blocul de marmură pe care l-a avut la dispoziţie. Umărul drept al statuii este infinitezimal mai mic şi în dizarmonie cu întreaga structură. În mod ideal, şi sărind peste convenţiile epocii, el ar fi fost numai sugerat. Dar şi aşa pentru ochiul atent şi emoţionat, supunerea grandiosului la mijloacele de comunicare fixe şi limitate ne revelă ideea meta-sculpturii, a neidentificării sculpturii cu propriul său material. Exagerare în minus, umărul drept al statuii lui "Moise" de Michel-Angelo stabileşte cea de a treia posibilă exagerare (considerînd exagerarea drept trăsătură fundamentală a Artei): falsa identitate cu materia comunicării.

XVI.

După cele văzute, mi-am îngăduit să-mi aduc aminte de sala Picasso de la muzeul de artă din Praga. Atunci, cu zece ani în urmă, nu-mi plăcuse. Acum, după zece ani, şi mai ales după ce am devenit cult, pot să exprim nuanţat sentimentul acela de respingere.
În cazul perioadei cubiste a lui Picasso (reprezentat cu cîteva zeci de tablouri în

muzeul praghez) funcţiunea exagerării îşi pierduse caracterul genuin. Nu mai aveam de-a face cu exagerarea realului, cu ideea de real. Ci cu exagerarea exagerării.
Şi dacă arta este independentă de obiectul prin care se exprimă folosindu-l ca vehicul: Sculptura — piatra, Pictura — culoarea, Muzica — sonul, Poezia — cuvîntul, atunci cînd Poezia îşi propune ca material de expresie însăşi poezia, nu mai avem de-a face cu poezie ci cu meta-poezie. Poezia este meta-lingvistică şi muzica autentică este meta-sonoră. Dar o meta-poezie şi o meta-sculptură ar depăşi întru totul criteriul uman.
Ne vom afla în situaţia savantului care a uitat tabla înmulţirii.
Să nu uităm că aerul este acela care susţine aripa.
Să nu uităm că singura exagerare suportabilă în adunarea lui unu cu unu nu este aceea că fac doi, ci aceea că se pot aduna unu cu unu.

“ASTA ESTE!”

(O SUTĂ CINCIZECI ŞI ŞASE DE BĂTAI PE MINUT)

I.

Puţini cred că au fost aceia care nu au stat lipiţi, în noaptea de neuitat, de ecranele televizoarelor. Parcă s-ar fi tipărit în mine literele stranii ale unui nou alfabet.
Vocea doctorului Bacalu, calmă şi precisă, totuşi abia ascunzîndu-şi emoţia, ne traducea tuturor ştirile şi graficele de la Houston: momentul alunizării a fost un moment de fantastică tensiune. Se spunea: modulul e la 300 de picioare, acum e la 500 de picioare, iarăşi se află la 15 picioare, din nou e la 700 de picioare. În fine a alunizat. Vocea lui Aldrin: “Asta este!” E primul cuvînt al omului pe Lună. La cîteva minute doctorul Bacalu ne traducea o nouă ştire de la Houston: în timpul alunizării pulsul lui Armstrong s-a ridicat la 156 de bătăi pe minut (probabil că şi cel al lui Aldrin). Acum pulsul celor doi cosmonauţi a revenit la normal: 90 de bătăi pe minut.
Mărturisesc că şi pulsul nostru în momentul alunizării s-a ridicat la 156 de bătăi pe minut, iar după alunizare a revenit la normal, adică la 90 de bătăi pe minut.
Sînt convins că pulsul milioanelor şi milioanelor de oameni, care au urmărit alunizarea, în momentul alunizării, atinsese 156 de bătăi pe minut, ca să-şi revină după alunizare la 90 de bătăi, adică la normal. Cu

alte cuvinte umanitatea întreagă a răsuflat uşurată.
Această alunizare e aproape un act petrecut în vis. Borman, primul şef de echipaj astronautic care a înconjurat luna, citeam undeva că a scris: “Cînd privesc luna îmi pare că toată expediţia mea a fost un vis”. Putem spune cu mîna pe inimă că niciodată cuvîntul vis nu a sunat atît de maiestuos ca acum. Putem spune cu mîna pe inimă că niciodată poezia nu s-a aflat mai în actualitate ca acum. Ce însemna pulsul de 156 de bătăi pe minut al lui Armstrong? Ce semnificaţie are pulsul sporit de atunci al milioanelor de oameni? El are semnificaţia emoţiei. El este aura emoţiei. Aura acelei emoţii care a înconjurat ideea cea rece, ideea cea precisă, cea care a înconjurat noţiunile abstracte. Nu numai ştiinţa a fost de faţă la coborîrea pe Lună, ci şi poezia. Amîndouă au fost de faţă la coborîrea pe Lună. 156 de bătăi pe minut. Armstrong, Aldrin şi lemul. Poezia şi ştiinţa au debarcat pe Lună.

II.

După alunizare a urmat un răstimp de incertitudine. Ceasurile de la bord s-au defectat. Un scurt frison a trecut prin noi toţi. Doctorul Bacalu ne traducea precipitat o explicaţie dată la Houston: probabil gravitaţia Lunii a oprit ceasurile. Suspens! Timpul s-a oprit pe Lună. Timpul s-a oprit şi în noi o clipă. De la Houston, adică de pe pămînt, a început să se transmită mersul secundelor, al

minutelor, către cosmonauţii rămaşi fără timp.
După un răgaz ceasurile electrice au fost reparate; Se rupsese un contact din pricina şocului alunizării. Deci nu era magnetismul lunar. Deci, eram tot noi. Brusc timpul a revenit pe Lună şi odată cu el şi noi. Mi-am adus aminte de Faust strigînd: "Opreşte-te clipă, tu care eşti acum, atîta de frumoasă!"
Nu Faust a oprit în clipa aceea timpul, el singur s-a oprit pe sine. S-a oprit pentru că urma să se înceapă o nouă numărătoare a timpului. A timpului care va începe de după coborîrea primilor oameni pe Lună.
Dar în timp ce nu era timp ce era? Din nou erau bătăile inimii noastre. Bătăi în sporire, în accelerare. Inima bate mai repede cînd timpul trece mai încet. E un echilibru între bătaia inimii şi timp. Dacă timpul s-ar opri, bătaia inimii probabil că ar deveni atît de iute, încît s-ar transforma într-un urlet, într-o piatră, bunăoară, într-un cristal. Într-o piatră de Lună, într-un cristal de Lună sau poate chiar în Luna însăşi.

III.

Cele nouă trepte ale scării, ca şi cele nouă luni ale sarcinii femeii, au fost coborîte încet, foarte încet, extrem de încet. Interior a durat nouă luni această coborîre. Obiectiv poate un minut sau două. Pe ultima treaptă, Armstrong s-a lovit la un picior. Imediat s-a comunicat de la Houston că e o lovitură uşoară ca un scîncet de copil. Pasul drept după aceea l-a pus în farfuria de metal a piciorului lemului, iar

pasul stîng a început să tatoneze uşor Luna. “E adezivă, a spus Armstrong, solul e adeziv!” A pus piciorul stîng cu ochiul din călcîi deschis spre orizontul lunii. Omul a contemplat mai întîi Luna prin călcîiul lui Achile. Dacă am mai fi avut ochiul pineal, cum se zice că ar fi avut lighioanele din care ne tragem, probabil că am fi contemplat Luna mai întîi la faţa locului prin ochiul pineal.
Noi am contemplat-o însă prin călcîiul lui Achile. Lemul ni s-a părut deodată un Cal Troian al vremii noastre. El a pătruns în Troia. Troia era adezivă, lipicioasă întrucîtva. Cum trebuie că fusese adeziv şi lipicios sînul Elenei.

IV.

Armstrong a coborît pe Lună, a înconjurat lemul ţinîndu-se încă de el. De la Houston se comunică: “Nu uita să iei mostre! Nu uita să iei mostre!” Armstrong alunecă încet în jurul lemului. I se comunică: “Nu uita să iei mostre de impact!” Se scurge o secundă mare, cît un stadion (aceasta e comparaţia care au făcut-o cosmonauţii: vedem de jur împrejur cam cît un stadion de fotbal). Între timp ni se comunică prima vorbă spusă de Armstrong coborînd pe Lună: “Un pas mic pentru om, un salt uriaş pentru umanitate”. Fără să vreau am surîs şi l-am iubit foarte mult pe Armstrong. Fără răutate m-am gîndit: de cîtă vreme şi-o fi fost pregătit această frumoasă frază celebră. Şi mi-am mai spus: copil iubit şi mitologic, ambiţiosule, iată ai să iei nota 11 la literatură. “Un pas mic pentru om, un salt uriaş pentru umanitate.”

“Asta este!” cum a zis Aldrin cînd modulul s-a aşezat pe Lună.

V.

Pe Collins l-am uitat cu toţii în clipele acelea, ca şi cum ar fi fost cel mai firesc şi sigur lucru din lume ca un om să se rotească într-un modul în jurul Lunii.
Brusc n-am mai avut nici un fel de grijă pentru Collins. L-am uitat şi noi şi l-a uitat şi Houstonul. Noi toţi ştiam secundă cu secundă ce se petrece pe Lună, el bineînţeles nu. De ce bineînţeles, fără pricină. Din acest accident, sau mai precis acest accident stă la baza naşterii unei noi noţiuni: firescul cosmic. Extraordinara situaţie de a te învîrti în jurul Lunii, într-un modul, pentru o secundă şi prin comparaţie cu extraordinarele activităţi ale celor doi, primii de pe Lună, a devenit un lucru firesc. Să deducem oare că firescul este posibil de a fi stabilit prin comparaţie, să credem oare că ceea ce Armstrong şi Aldrin făceau în acea clipă pe Lună era mai puţin firesc decît ceea ce făcea, în jurul Lunii, Collins în modul? Presupun migrarea noţiunii de firesc din convenţia terestră, într-o convenţie mai largă, într-o convenţie cosmică.

VI.

Deşi fiecare mişcare a cosmonauţilor pe Lună fusese de dinainte prevăzută, deşi ei au executat programul de activităţi întocmai şi la timp, în momentul cînd Aldrin a început să facă salturi pe solul lunar, brusc ne-am

copilărit şi am intrat în legile jocului mutate pe Lună. Deşi auzeam vocile cosmonauţilor senzaţia a fost aceea de a urmări un film mut făcut de Keystone. Am intrat în jocul de-a Luna, un vis frumos jucat de copii. E adevărat că jucat de nişte copii neasemuit de curajoşi!
Nobil, mersul pe Lună mi-a amintit de veselul mers săltat şi într-un picior al şcolarului cu ghiozdan bucuros că s-au sfîrşit, la clasa 1 primară, lecţiile, obositoarele lecţii, constînd în desenarea de liniuţe înclinate şi de bastonaşe pregătind scrierea ciudatului O I şi OI.
Mi-am amintit de chiotul şi vesela fugă de la şcoală pe maidane, unde va urma plăcerea neasemuită a jocului cu mingea de fotbal. Am intrat în convenţia jocului. Am intrat în frumoasele mişcări de film mut şi totuşi vorbit. Nimic mai plăcut decît să-i vezi săltînd pe Lună pe Armstrong şi pe Aldrin. Plăcere de început de secol. Am simţit nevoia unui joben şi mi-a părut rău că nu am o mustaţă în furculiţă. Picior peste picior, cu o halbă în faţă, mîngîind cu o mînă măciulia de argint a bastonului, iar cu cealaltă trăgînd fumuri după fumuri, dintr-o lungă ţigaretă, aş fi sărbătorit începutul unui secol contemplînd un film mut. Şi totuşi vorbitor. Emoţionant de vorbitor.

VII.

Totul este scriere. Totul este vorbire sau gîndire scrisă. Totul este alfabet. Cine ştie să citească, citeşte. Cine nu, nu! Se poate citi în orice. În orice timp mersul vremii, în praful

lunii viaţa prafului Lunii. În stele mersul universului. Totul este scris. Compuşi din litere ciudate, noi sîntem cuvinte scrise. Din alte feluri de litere compuse şi frunzele sînt cuvinte verzi. Bucăţile de Lună sînt aduse pe pămînt ca să putem citi în microscoape electronice literele care le compun, în speranţa dezlegării vreunui cuvînt. Adevărul este scris. El există şi este scris. El îşi aşteaptă numai cititorii.
Evoluţia ştiinţei din acest punct de vedere este evoluţia alfabetului şi a celor care sînt în stare să dezlege alfabeturi evoluate. Peste tot numai cuvinte. Un bulgăr de ţărînă lunară poate fi o întreagă frază pentru cel care e în stare s-o citească. Un sac de ţărînă lunară, e o carte. Iar noi, deşi uneori ne bucurăm prin joc de fuga citirii, prin curiozitate şi prin destin, sîntem predestinaţi de-a citi întruna. Să fie oare jocul o fugă de literă, o fugă de lectură? Să fie jocul oare o jubilare numai a literei nelegată într-un cuvînt?
Salturile frumoase ale cosmonauţilor pe Lună, recreaţii intense ale curajului, pregătesc lectura următoare, intensa şi îndelung aşteptata lectură următoare.

VIII.

Ironic un cititor superficial de poezie m-a întrebat chiar în acea noapte: “Şi voi poeţii o să mai cîntaţi acum Luna, ce-o să vă mai faceţi voi, aceştia, după ce Luna va fi populată de oameni?”
Mărturisesc că nu am avut replică şi i-am răspuns că şoarecele cînd nu mai găseşte

caşcaval de ros se mulţumeşte şi cu şvaiţerul.
Acum răspunsul meu la această întrebare există fără glume în el. Întotdeauna munţii vor fi un motiv poetic ca şi marea. Cu cît munţii sînt mai populaţi de oameni şi de emoţia lor, cu atît ei sînt mai apţi de a fi motiv poetic. Cu cît marea este mai populată de oameni şi de eroi şi de emoţia lor, cu atît ea devine un motiv poetic mai profund.
Luna cu oameni pe ea este infinit mai romantică şi mai profundă decît piatra Lunii stearpă văzută printre nori. Şi la urma urmelor mă întreb: un copac singuratec e mai emoţionant oare decît un copac plin de păsări?

IX.

Asaltată de ziarişti, aproape indecent asaltată, hăituită de întrebări nelalocul lor, doamna Armstrong din cînd în cînd mai găsea cîte un surîs de studentă tensionată. Ce-ar fi putut să spună? Ce se poate spune? Teoriile se fac atunci cînd eşti calm şi visător, iar nu atunci cînd eşti tensionat. Vorbele de spirit se fac atunci cînd eşti echilibrat şi profund odihnit spiritual. Doamna Armstrong şi-a ridicat mîna dreaptă răsucind degetul mijlociu peste index. E o superstiţie de student care dă examenul. "Uite, voi ţine aşa degetele ca să aibă succes". Noi toţi brusc ne-am răsucit degetul mijlociu peste index în cinstea lui Armstrong, Aldrin şi a lui Collins, ca să aibă succes.
Dacă nu am fi superstiţioşi, am fi numai nişte maşini. Sînt convins că foarte mulţi dintre noi şi-au răsucit degetul mijlociu peste index. De

ce? Ca să aibă Armstrong, Aldrin şi Collins succes la examene.

X.

Ştiu într-o cameră o frumoasă icoană pictată pe sticlă la Făgăraş, prin secolul al 18-lea. Ea reprezintă un Isus naiv, storcînd un strugure, a cărui viţă îi răsare dintr-o coastă. Sub această icoană e un cui de care de obicei atîrnă o cheie de fier frumos modelată, de poartă mare, şi medievală. Cheia a fost scoasă din acel cui, în loc a fost înfiptă o bucată de hîrtie pătată de cerneală. Pe această hîrtie sînt scrise trei nume:
Armstrong, Aldrin, Collins. Este odaia în care lucrez.

XI.

Prietenul Constantin Ţoiu îmi spunea: “Ai remarcat, n-am dormit nici unul. A fost ca un revelion!” Avea dreptate. S-a schimbat anul, am intrat în anul cuceririi Lunii.
Acel om fin şi inteligent care este Cristian Ţopescu la emisiunea “Telesport”, emoţionat, a spus că este ziua cea mai lungă.
Şi avea dreptate. La ziua pămîntului se adăugase şi ziua Lunii. Ne place să credem şi dorim să credem că, aşa cum a spus Armstrong, Luna nu va fi niciodată a unei ţări, ci va fi a lumii cu Lună. Ştergem cu mîna pe frunte augurul rău al căpitanului romantic din “Războiul salamandrelor” al lui Karel Čapek, al căpitanului romantic întîlnindu-se întîia oară cu o salamandră.

Repetăm şi încercăm să învăţăm şi noi pe dinafară fraza pe care a învăţat-o şi a rostit-o pe dinafară Armstrong: “Un pas mic pentru om, un salt uriaş pentru umanitate”.
Şi, amintindu-ne de marinarul de pe Santa Maria, care a exclamat: “Pământ! Pământ!”, vom zice şi noi:
“Lună! Lună!”

PIATRA DE LUNĂ

În mijlocul Bucureştiului s-a adus o piatră de lună. S-a pus la vedere. Cine vrea — vine şi-o vede. E băgată în sticlă ca un peşte în acuarium. E pusă pe un suport, ca o statuie pe soclu.

Cum arată această piatră? Cum poate să arate! Foarte urîtă. Foarte bătrînă. Nealbă. Chiar murdară. Şi totuşi, este adusă de pe lună. Ne uităm la ea uluiţi. Nu uluiţi de ea, însă, ci uluiţi de Armstrong şi de Aldrin. Unul dintre ei doi a adus-o. Cînd a adus-o? În timp ce noi ne uitam la televizor. În noaptea aceea de pomină cînd noi cu toţii stăteam sfecliţi la televizor şi îi vedeam culegînd-o direct de pe faţa televizorului. Care este preţul acestei pietre? Ea nu are preţ. Ea este atît de urîtă, încît ea nu poate să aibă preţ. Preţul ei trebuie că este moral. Numai morala mai găseşte cîte ceva de plătit lucrurilor urîte. Ea reprezintă însă ideea de curaj, ideea de om şi chiar pînă la urmă şi ideea de lună văzută cu ochi de om.

Mă uit la ea şi-mi spun: Vai, Doamne, cît de bătrînă eşti! Vai, piatră, cît de urîtă eşti! Necolorată! Noi, aceştia care facem meseria armelor şi a poeziei, credem despre lună că este bunica sau chiar străbunica noastră. Precis că pămîntul este acela care s-a rupt din lună. La început a fost luna. Ca dovadă, iată bătrîneţea ei. Niciodată, în ruptul capului, nu voi fi capabil să cred că luna s-a rupt din pămînt. Nu poate să fie adevărată aceasta. Ce se putea rupe de pămînt? De pămînt nu se putea rupe decît vreun copil bătut-măr de mă-sa. Ce altceva se putea rupe de pămînt? De

pămînt nu se puteau rupe decît acele minunate privelişti pe care noi ni le închipuim, dar niciodată nu le vedem. Ce se mai putea rupe de pămînt? Vreun ochi, de bunăseamă.
Luna este urîtă. Precis că noi ne-am rupt de ea.
Cine mai declară altceva decît faptul că pămîntul nu ar fi decît un satelit al lunii se înşeală. Îl citesc pe Eminescu şi-mi dau seama de aceasta. Mă uit la bucata asta mizerabilă de lună şi-mi dau seama de adevăr. Nu plecăm decît de lîngă ceea ce este urît. Ideea de frumos este de fapt o idee de despărţire. Ea este o idee la plecare. Forma genuină a frumosului nu poate fi găsită în Bucureşti, în Gara de Nord cînd pleacă trenurile. Altunde unde am găsit-o genuin? În conserve?
Mă uit la lună şi mă uit şi la bucata mică de lună prin ochii mei. Ce urîtă este, Doamne! Ce rachetă frumoasă a trebuit ca să o aducă şi cîţi de trei bărbaţi formidabili, pe care orice femeie i-ar iubi, s-au dus taman pînă acolo ca să ne-o aducă nouă!
Mă uit la ea cu ciudă şi-mi zic: Fir-ar să fie! Poate numai o bază militară ar sta peste ţîţele tale. Sau cine ştie, doar dacă-l seducem, vreun copac care să facă de-ale copacului. Sau vreun pom care să facă de-ale pomului.
Mă uit la bucata de lună şi sînt trist că ea nu seamănă cu un măr. Mă uit la ea şi mă gîndesc că iubita mea niciodată n-ar purta-o ca piatră preţioasă între ţîţe.
Piatra asta este urîtă, adică ea nu este frumoasă. Este un fel de străbunică. Precis că noi am fugit din pricina ei pe pămînt. Precis

că pământul s-a rupt din lună. N-avem treabă cu ea.

Dintr-un abecedar marţian

COPERNIC SAU REINTEGRAREA ÎN COSMOS

I.

Cea mai de seamă idee, care este în acelaşi timp şi o descoperire concretă a ultimelor milenii, aparţine lui Copernic. Ea ar putea fi regîndită astfel :
Nu soarele răsare şi apune, ci pămîntul răsare şi apune.

II.

Ea neagă bunul simţ al vederii. Ea aruncă o umbră de îndoială asupra bunului simţ al simţurilor în genere. Ea ne propune ideea că realul ar putea fi invers decît aşa cum îl observă bunul simţ.

III.

În acest sens, bunul simţ ne apare ca o formă a adevărului imediat în contradicţie cu adevărul general. De asemeni, bunul simţ ne apare ca o formă a izolării insului faţă de cosmos, ca o acceptare prin simţuri a spaţiului închis, ca o memorie devenită idee, — a placentei materne.

IV.

Ca mod de a gîndi şi de a percepe în spaţiul închis, bunul simţ aşază întotdeauna omul în centrul existenţei, extrapolîndu-l vieţii animale şi vegetale, declarîndu-l superior

tuturor celorlalte regnuri şi specii, şi aşa şi este, ca adevăr imediat.

V.

Dacă ar fi însă să producem o comparaţie cantitativă, vom vedea fără îndoială că din punctul de vedere al numărului de inşi, microbii, iarba şi chiar şi unele specii animale au o poziţie mult mai dominantă pe scara numerică. Nu este exclus ca şi pe cea calitativă, înţelegînd aici prin calitate capacitatea de supravieţuire, omul să ocupe numai un loc mijlociu.

VI.

Anulînd bunul simţ în numele unui punct de vedere mai larg, vom găsi o deplină egalitate între toate formele de viaţă terestre, de fapt complementare între ele, creînd ceea ce se numeşte “echilibrul ecologic”.

VII.

Din acest punct de vedere, însuşi omul este o formă de viaţă complementară.

VIII.

De aceea, semnalul de alarmă tras asupra poluării este deosebit de important. Poluarea naturii este nu numai un rezultat al dezvoltării rapide a tehnicii, mai rapidă decît etica folosirii ei, ci şi preconcepţiei (rezultată din observaţiile bunului simţ) că omul este regele

(aş zice faraonul) naturii, şi ca atare are drepturi nelimitate asupra ei.
Efectele acestor drepturi nelimitate, abia acum încep să se vadă.
Desigur nu numai omul poluează. Bacteriile şi microbii de asemeni au un violent caracter poluant. Şi aici s-ar putea alcătui o seară cifrică a importanţelor negative.

IX.

Renunţînd la coroana falsă de rege al vieţii, omul se poate reintegra în cosmos, regăsindu-şi sensul pierdut.
Inteligenţa umană nu mai este suficientă umanităţii. Inteligenţa umană resimte în efectul ei asupra umanităţii un din ce în ce mai mare handicap etic.

X.

Morala bunului simţ nu mai este suficientă. Loialitatea terestră, şi aşa puţină, nu mai este suficientă. O anumită loialitate faţă de cosmos, o etică mai largă, înglobînd nu numai omul, ci însăşi viaţa, ni se iluminează în spirit.

XI.

Altfel s-ar putea ca împlinirea echilibrului şi liniştii să vină, după cum recitim într-un străvechi text apocrif, numai: “Cînd doi vor fi unu şi dinafara ca lăuntrul, iar bărbatul cu femeia, nici bărbat, nici femeie”.

DINTR-UN ABECEDAR MARŢIAN

I.

Iată mai jos, iubite cititorului, o pagină dintr-un abecedar marţian, pe care am izbutit să o traduc din frumoasa limbă marţiană nu fără oarecari greutăţi, dar ajutat, în schimb, de faptul că ea se referă şi la oameni.

II.

“Spre diferenţă de noi, marţienii, care sîntem unicul fel de fiinţă ce populează planeta noastră, mai multe milioane de specii de fiinţe deosebite locuiesc pe Pămînt. Aşa se face că, la început, nici nu-ţi poţi da seama care dintre aceste specii este dominată şi care nu, care este superioară şi care este inferioară. Acest fenomen se datorează faptului că nici una dintre aceste specii nu are organe de cunoaştere continuă şi totală, cum au marţienii.

III.

S-a stabilit, în urma unor aprofundate cercetări, că, pe Pămînt, omul pare a fi fiinţa cea mai interesantă.

Din punctul de vedere al organelor de cunoaştere, ca şi celelalte specii de pe Pămînt, omul este o fiinţă discontinuă.

IV.

Organele de cunoaştere ale omului sînt adaptate la analizarea în mod discontinuu a degradării vitezei luminii. Ele sînt: organul vederii, care percepe, în mod îngust, un mic fragment din vibraţia luminii; pentru o lumină mult încetinită, apare organul gustului, pentru una încă şi mai încetinită, cel al mirosului, în fine, pentru frecvenţele foarte joase ale luminii, organul auzului, şi pentru oprirea aproape totală, adică pentru ondula întinsă, organul pipăitului.

După cum se poate remarca, din natura materiei universale, care este lumina încorporată în diferite forme, omul nu percepe decît numai cîteva fragmente disparate.

V.

Spre diferenţă de om, dar imediat în apropierea lui ca structură, cîinele percepe o bandă mai largă a mirosurilor, iar vulturul un spectru luminos mult mai amplu.

VI.

În genere, toate fiinţele de pe Pămînt sînt complementare, şi numai în totalitatea lor pot constitui organul continuu care să perceapă totalitatea existenţei materiale în cosmos.

VII.

Am ales ca exemplu tocmai omul pentru că la această fiinţă se observă, într-un mod mai

dezvoltat decît la altele, un organ parazitat, numit creier.

VIII.

Savanţii noştri presupun că funcţia acestui organ ar fi aceea de a pune într-o oarecare armonie informaţiile provenite de la organele discontinui de cunoaştere. Pentru un marţian, şi mai ales pentru un copil marţian este foarte greu de înţeles ce este acela un creier, pentru că marţienii, avînd un organ continuu de cunoaştere totală, consideră existenţa ca fiind firească, integrîndu-se, astfel, deplin în ea.

IX.

Dealtfel, asemenea creiere de diferite mărimi şi de diferite capacităţi, plasate sau la un capăt al fiinţelor respective sau în interiorul lor, se pot întîlni la toate fiinţele complementare între ele de pe planeta Pămînt.

X.

Simptomatic şi definitoriu pentru om este dorinţa lui de frumos şi dorinţa lui de adevăr. Aceste dorinţe sînt emanate chiar de către organul parazitar, numit, creier, şi semnifică un început îndepărtat de conştiinţă a discontinuităţii cunoaşterii animale de pe Pămînt.

XI.

Savanţii marţieni încă nu pot da o lămurire satisfăcătoare a ceea ce înseamnă frumos şi a ceea ce înseamnă adevăr.

Se bănuieşte, însă, că este o tendinţă către organul de cunoaştere continuu a naturii totale, aşa cum poate fi el găsit la marţieni.

Omul este strămoşul îndepărtat şi primitiv al marţienilor.

CE ESTE OMUL PENTRU MARŢIENI?

I.

Ce aş fi putut să-i spun marţianului despre om ca să înţeleagă existenţa lui ca o prezenţă?
I-am spus o generalitate; omul este un agent de legătură al materiei cu materia.

II.

Orice idee şi orice descoperire de idee a omului există odată cu el, dar mult mai repede.
O idee nouă a omului nu e altceva decît încetinirea pînă la oprire a unei idei repezi care există în el.

III.

Sfînt în om este sentimentul. El este în om şi în afara lui în acelaşi timp. Sentimentul este hrana cu care el satură foamea secundelor pe care le are de trăit. Este un fel de nutreţ interior pentru un cal încă şi mai interior. Un fel de gură locuind în centrul unei pîini. Un ierbivor interior ierbii.

IV.

Ruperea materiei în două şi eliberarea energiei a murit destulă materie şi destui oameni. Schimbarea materiei în cîmp magnetic s-a desăvîrşit leneş. Ea s-a întîmplat catastrofic. Ceea ce oamenii ştiu şi nu ştiu e faptul că ei se transformă atît de repede din

materie în cîmp şi din cîmp în materie, încît par a fi împărţiţi în aceste două. Mai bine s-ar uita la inima lor, care a rezolvat problema încă de la începutul omului.

V.

Cînd materia vrea să se distrugă îşi inventează omul său.
Cînd omul vrea să se distrugă îşi inventează materia sa.
Primul fenomen se numeşte conştiinţă de sine. Al doilea fenomen se numeşte sinea singură.

VI.

Ideea de cîmp magnetic generalizat e o idee statică. Metamorfoza ca expresie a sentimentului este o idee dinamică. Amîndouă aceste stări definesc intersecţia unde putem depista omul.

VII.

Omul este propria sa abstracţiune.

VIII.

Invenţia timpului este o invenţie tipic umană; oamenii colaborează cu universul adăugîndu-i timp.

IX.

După ce sînt folosiţi ca orice altceva, ei pot fi folosiţi la urmă de tot ca hrană pentru orice altceva. Ba chiar şi pentru ei înşişi. De exemplu laptele matern.

X.

Orice om doreşte să fie fericit el singur. Pricina existenţei umane din interiorul său este chiar aceasta. De bună seamă însă că marţienii, care sînt cu mult mai instruiţi decît oamenii, ştiu că fericirea este un fel atît de colectiv, atît de general, atît de al tuturor obiectelor şi fenomenelor cosmice, încît este, practic, neglijabilă.

XI.

Fiecare om spune despre sine însuşi Eu. Acesta este un miracol care refuză definiţia.

UN ALTCEVA AL SIMȚURILOR

I.

Dormeam cînd mi-a trecut prin trup o idee: orice alt simţ decît vederea (care nu e simţ, ci e numai vedere) este rudă bună cu vederea.

II.

Ochi mai mari sau mai mici, vedere mai bolnavă sau mai lividă sînt simţurile noastre.

III.

A-l inventa pentru vedere pe Beethoven înseamnă a inventa un cer pentru stele.

IV.

Tencuit cu animale, dar mai ales cu fii de animale e turnul trupului nostru.

V.

Tot ce este în noi ca simţ, este o fereastră şi-o fugă de moarte.

VI.

De frigul culorilor ne îmbrăcăm în lumină şi singura haină adevărată a noastră e străfundul ochiului nostru. În rest sîntem goi sau în dezbrăcare.

VII.

„Toţi sfinţii zugrăviţi în tindă cu acuarelă suferindă" — cum zicea un meşter — erau predestinaţi să fie văzuţi iar nu să vadă.

VIII.

De ce să spun femeii pe care o iubesc, închideţi ochii! De ce să nu-mi spună ea mie, închideţi creierul!

IX .

Am cunoscut pe cineva care vedea electricitatea.

X.

Cineva m-a cunoscut pe mine, care vedeam cuvintele.

XI.

Alţii cu ale lor.

ÎNAVUŢIREA LUCRURILOR

Probabil că mă trag dintr-o familie de muţi şi dintr-un neam de iobagi, cărora milenar li s-au smuls limbile ca să li se însămînţeze, — din moment ce fiecare exprimare, cît de cîtă, mi se pare o ispăşire.
A spune despre iarbă că este verde mi-a apărut dintotdeauna un curaj postulatoriu faţă de a spune numai că este.
Împodobirea lui „este" cu un epitet, adăugarea lui cu o privire, oricît de simplă ar fi ea, mi-a apărut dintotdeauna ca un răsfăţ peste măsură al vieţii.
Probabil că mă trag dintr-un neam la originile sale profund sărac şi neposesiv, dacă îmi provoacă o atît de mare bucurie înavuţirea lucrurilor cu un simţ.
Oamenii sărmani şi distruşi prin naştere trebuie că au fost acei înaintaşi ai mei de mi-au micşorat instinctul posesiunii, lăbărţînd în mine bucuria de a fi pur şi simplu, schimbînd pe „a avea" în „a fi", şi, dîndu-i nuanţă acestuia, de lucru, de avere.
Numărătoarea învăţată — după respiraţia animalelor. Respiraţie a celui care trage să moară : 1, — 2, — 3... respiraţie a celui care fuge salvîndu-se: stelele nopţii...
Probabil că mă trag dintr-un neam de oameni răniţi şi chinuiţi, care au lucrat la clădirea munţilor, cum sclavii tîrzii ai egiptenilor la piramide: — de îmi apare, pînă cînd şi în somn, moartea ca un păcat, iar nu naşterea.
Dorinţa de a trăi şi exprimarea lucrurilor din viaţă: — numai şi numai exprimarea lor; —

îmi apare o ispăşire.
A spune că iarba este verde mi se pare o înmulţire în existenţă, a ierbii, faţă de faptul că ea numai şi numai este şi atîta. O îmbogăţire a ei prin simţurile mele.
Ochiul meu face regină lumina, iar urechea mea este un tron al cîntecelor.
Probabil că mă trag dintr-un neam de ţărani, pentru care exprimarea era o ispăşire de lucruri; pentru care păcatul consta nu în eternitatea naşterii (ei nefiind cu mult deosebiţi de ceea ce este), ci în întîmplarea morţii.
Ura faţă de întîmplare îi făcea să se simtă bogaţi cînd împodobeau cu simţurile lor simple lumea.
Prin faptul că sînt, lumea este. Prin faptul că văd, lumea se lasă văzută. Prin faptul că simt, lumea se lasă simţită, cum iarba se lasă verde.
Moartea e singura posesiune. Ea este păcatul originar.

VISUL CA VIAȚĂ

I.

Cea mai simplă acţiune împotriva morţii este visul de noapte.
A respira, opunerea sufocării; a pipăi, delimitare de rest; a auzi, formă de însingurare a tăcerii ; — forme miraculoase de opunere morţii sînt.

II.

Visul de noapte este prizonier. Într-o bătălie pierdută a alergării îmi apare aidoma unui cal cu şaua călărită de raza de la stea.

III.

Prin urletul naşterii ne opunem morţii.
Răsăritul cerului cu stele îl luăm drept martor vederilor noastre.
Ne înţepenim cu picioarele în pămînt cum păsările cu aripile lor, pe aer.
La o vedere ageră aripa are rădăcină în aer, cum verdele în iarbă.

IV.

Dezasperant este, nu locul fiinţei noastre, trupul, ci locul petrecerii noastre, timpul.
Ideea de timp; — sentimentul timpului; — epica.

V.

Nu doarme şi nu este somnolent şi nu se caţără pe vis decît cel care doarme, este somnolent şi se caţără pe vis.
A dispreţui pasărea este un sens al dispreţuirii şi un fel de noroc de a nu fi pasăre.
A fi e o durere şi o participare luminoasă. A înţelege înseamnă a nu fi, — fiind.

VI.

Şi dacă sîntem nu putem să credem că am putea să nu mai fim.
Ne întrerupem lucrarea cu o odihnă mai înaltă decît templul la care sîntem condamnaţi.
În starea ei şi obosită de tragica ei stare, piatra trebuie că visează, cînd doarme, sînge de om.

VII.

A fi continuu înseamnă de fapt a nu fi. A fi nesupus schimbării e întîmplarea obiectelor.
A fi ceea ce eşti e un cadran pe care a fi ceea ce este se rostogoleşte.

VIII.

Visul şi visarea, amîndouă acestea, sînt casa obiectelor.
Nemulţumirea stîrneşte vis, hotarul stîrneşte visare; fel de pasăre fără aripi, zburîndu-se în respirarea de piatră.
Fel de timp nemaitrecînd.
Oprire a miracolului.
Loc.

IX.

Forma şi felul existenţei rezidă în propria sa slăbiciune: odihna.
După felul cum doarme natura, putem să o putem.
După felul ei de a învinge ceea ce nu este, — sîntem.
A avea înseamnă a fi în vid şi în gol.
Cărămidă pusă pe nimic şi secunda trecută prin static.
Noi ne întemeiem într-un lăuntru visat.

X.

Nu starea, ci nestarea noastră creează timp.
Timpul este respiraţia noastră, marginea noastră, hrana noastră şi pierderea noastră.
Oprim timpul numai în somn şi îl eliberăm pe cîmpul fiinţei noastre.
El este deasupra noastră.
El este deasupra distrugerii noastre.
Fără el noi nu sîntem. Fiind al nostru şi rămăşiţă a noastră, totuşi noi nu sîntem el.
Născîndu-ne, sîntem predestinaţi de a nu fi.

XI.

A nu fi este starea eternă.
Zbătîndu-ne în mişcare ne pregătim să nu fim.
Sîntem pentru nimeni şi pentru nimic.
A ne fi, ne este fără de martori.
Nu există un tată al timpului: timpul nu are copii.
Ca şi cum nu am fi, sîntem printre cei care liberi şi de gît cu moartea se sărută pe gură.

LAPTE DE MAMĂ ŞI LAPTELE CĂII LACTEE

Destul de tîrziu şi abia după ce am învăţat a vorbi mi-am dat seama că exist şi, cu intensă uluire, că m-am născut.
Ah, ce rogojină, ce heleşteu, cît de cîmp arat, ce ploaie cu peşti ridicaţi la nori de o trombă, ce amestec de icre, ce luptă între Făt-Frumos şi zmeu şi cît sînge de zmeu albit de lumină pînă cînd mi-a devenit piele; ce geamăt de vechi animale mîncîndu-se la Altamira din coloare în coloare, ce piatră cu aripi de raze, cîţi şobolani, cîte vipere şi ce inel, inel de aur cu piatră la mijloc, ce umbră de sine stătătoare şi fără de copac bătut de lună, ce iepure împuşcat înainte de a se naşte, ce pasăre stînd numai din faptul că aerul ei a fost inspirat de Zeus sufocîndu-se după ce a ronţăit în dantura lui celestă cotorul Andromedei, — şi ce vîrtej şi ce amestec, şi nimeni nici chiar maică-mea cea sfîntă şi blîndă şi lăptoasă şi gătitoare de mîncare de cartofi şi cusătoare de cămaşă, albind negrul cu mîna domniei sale, şi nici dînsa care singura mă iubeşte în mod necondiţionat şi nici dînsa care din amor de bărbatul solid şi sentimental şi cu păr negru şi creţ şi cu ochi verzi şi blînd şi muncitor şi asudîndu-şi fruntea şi chiar pînă cînd şi inima din statornicia de piatră a cărnii, nici chiar mama mea cea care m-a născut pe mine în chinuri, urlînd de durere şi umilită fiind de privirea brutală şi indiscretă a moaşei, care m-a moşit pe mine cînd apăream din trupul ei cum un soare violent şi neliniştit dintr-o mare sărată şi fără de vieţuitoarele numite peşti, întrînsa,

— nici chiar propria mea mamă, inamorată nebun de straniul, muncitorul de tată al meu, cel cu ochi verzi ca aerul de sub păsările violete, — nici chiar ei, mama care m-a născut pe mine, nu i-a dat prin gînd şi prin inimă şi prin creierul ei de femeie, să mă întrebe dacă aş vrea să mă nasc, de-aş fi în stare să fiu, de-mi este drag de aceasta.
Iată-mă, sînt, ca şi muzica, „un răspuns căruia nu i s-a pus nici o întrebare".
Cît orizont, cît material absurd, ce frunză, ce iarbă, ce stea, — ce delfin, ce rac, ce nor care plouă, — ce vierme de măr, ce măr doamne şi, în genere, cîtă vînzoleală pentru o neîntrebată naştere!
Dar vai, mă consolez de impuritatea naşterii prin faptul unui gînd şi anume acela că moartea este singuratică şi are o natură virgină.
Nuntă a absenţelor. *A* fără *A, A* fugit din toate cuvintele, *A* virgin.

Se poate considera omul ca rezultatul unei evoluţii în timpi geologici, capăt al unei contribuţii generale, dată de toate speciile şi regnurile. Punct final, el poate reprezenta o perfecţionare absolută a plantelor şi a animalelor, o însumare a calităţilor lor, sensul ultim al naturii, ţinînd totuşi în prezentul său natura, oprită pe diferite trepte de evoluţie pînă la om. Astfel putem considera iarba contemporană ca pe o umanitate ratată vegetal şi verde. Putem considera insectele, peştii şi animalele ca pe nişte oameni rataţi, ca pe nişte tendinţe spre om, neîmplinite din momentul contemporaneităţii lor cu omul.
De asemenea, putem accepta, ca temă de discuţie, şi inversul primei teze şi anume aceea că omul este cea mai veche fiinţă, iar animalele şi plantele nu sînt altceva decît decăderi din om, ratări ale omului, involuţii ale sale simultane cu el, inşi rataţi simultan cu insul conservat al lui.
În fine, putem socoti omul ca pe o formă de boală a naturii, sau dimpotrivă natura ca pe un efect de îmbolnăvire materială descinsă din om.

II.

Nu vom comenta aceste posibilităţi genetice, considerîndu-le metafore, meta-idei şi meta-viziuni.
Vom încerca însă să medităm asupra apariţiei simţului şi ideii de morală la om, simţ

distinctiv şi diferenţial faţă de tot ceea ce ar putea fi altceva decît om.
Etica, morala, sentimentul culpabilităţii, mitul păcatului originar, mitul izgonirii din paradis (adică din lege), mitul individual, al numelui propriu sînt feţele corpului unic al diferenţei specifice dintre om şi orice altceva.
O definiţie a omului e aproape de neconceput din punctul de vedere al omului. O aşezare însă mai dreaptă a lui în natură ne poate oferi analiza tipului de autonomie la om prin observarea distanţelor dintre gură şi hrană, precum şi modului de a fi anulate aceste distanţe.

III.

Etica, morala, adică starea de conştiinţă a păcatului, a erorii, provin din depărtarea cosmică, la om, dintre gură şi hrană. Această depărtare cosmică la om dintre gură şi hrană izolează omul de cosmos, îl însingurează şi-l individualizează, îi creează bunul simţ şi acceptarea de către el a lui însuşi, ca atare.
Pentru om existenţa nu este un singur tot, un unic; pentru el nu există o singură viaţă mare la care fiecare participă, ci un număr monadic de vieţi în luptă şi în contradicţie între ele, în anulare reciprocă.

IV.

Piatra nu este nici morală, nici imorală. Piatra nu poate să aibă păcate. Ea nu poate fi nici cinstită, nici necinstită. Gura pietrei este hrana pietrei. În cazul pietrei nu există nici o

demarcaţie între gură şi hrană. Ea mănîncă fiindu-şi însăşi de mîncare.
În cazul copacului, gura copacului (rădăcina) este lipită de hrana lui (pămîntul). Nici în cazul copacului nu putem vorbi despre un copac moral sau nu, despre un copac vinovat sau nevinovat.
În cazul ierbivorelor, gura este despărţită de hrană numai prin anotimp, iar în cazul carnivorelor, leul, spre exemplu, distanţa dintre gură şi hrană este scurtată prin alergare, fugă, vînătoare. Impresia este de măreţie, de forţă, de cruzime, dar nu de imoralitate, de păcat.

V.

Distanţa între gură şi hrană la om este cosmică. Omul are multiple guri, concrete şi abstracte. Ochii lui, urechile lui, nările lui, creierul lui chiar sînt guri înfometate de felurite feluri de hrană, concretă sau abstractă.
Distanţa enormă la om între gură şi hrană constituie febleţea sa, delicateţea sa, individualizarea sa, sentimentul erorii sale.
Iată cu cîtă violenţă este resimţită această distanţă într-un mit isusiac conservat într-un agraphon islamic : «Într-o zi pe cînd mergea cu apostolii lui, trecură pe lîngă hoitul unui cîine. Apostolii spuseră : „Greţos mai duhneşte cîinele ăsta !" Iar Isus zise: „Dar cît de albi sunt dinţii lui !"»

VI.

Gîndirea este o formă a foamei. În acest sens, timpul este distanţa maximă între gură şi hrană, între jos şi sus.

HIPOCRATE

Hipocrate mi-a spus: Omul este o ţeavă, el se înnoadă la început în jurul lui.
Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului.
Hipocrate a constatat: Nu e bine să tai nodul.
Hipocrate a zis: Nu pe gură intră mîncarea şi nici nu iese prin cealaltă parte.
El a adăugat visător: Vai nouă, ea intră prin ochi, şi, fiule, mi-a mai spus el, ea iese prin gură sub forma cuvîntului.
— Dar despre urechi, l-am întrebat eu, nu crezi că şi pe acolo intră mîncarea?
— Nu, mi-a răspuns el, ea intră numai prin ochi, şi muzica şi melosul şi sunetul despre care tu zici, mi-a zis el, tot prin ochi intră, nicidecum prin urechi, şi tot prin gură ies sub felul cuvîntului.
— Atunci, am întrebat, ce aud este de mîncare sau nu este de mîncare?
Hipocrate mi-a răspuns : Numai ce vezi fiule, este de mîncare.
— Faptul că-mi îmbrăţişez iubita, l-am întrebat pe tatăl meu, este de mîncare ?
— Nu, fiule, mi-a răspuns Hipocrate: faptul că o vezi este de mîncare.
— Dar mie mi-e foame, tată, i-am zis.
— Posteşte fiule, mi-a răspuns, abţine-te.
— De la ce să mă abţin, l-am întrebat.
— Abţine-te de la vederea cu ochii, ei sînt mînă în mînă cu verbul, mi-a zis el.
Băutura nu, mîncarea de peşte nu şi sărutul iubitei nici atîta. Atunci l-am întrebat:
— Ai zis că omul este ca o ţeavă care se înnoadă în jurul ei.

— N-ai înţeles fiule, mi-a zis el. Iar dacă cumva din trecere de timp te-am botezat Gordian, ai răbdare pînă vine Macedon de-ţi răspunde.
— El? l-am întrebat.
— El, mi-a răspuns.

HEMOGRAFIA

lui Tom

I.

A venit îngerul şi mi-a zis: de atîta amar de vreme te veghez ca să ajungi om de ştiinţă şi tu pînă acum n-ai inventat nimic!
Cum să nu; am inventat; numai că ştiinţa pe care eu am creat-o este atît de subtilă, încît uneori se confundă cu firescul. Ea se numeşte hemografia, adică scrierea cu tine însuţi.

II.

Această scriere încearcă să oprească în loc ceea ce nu poate fi oprit niciodată în loc; starea fericirii, adică. Speranţa secretă a celui care există, adică Pricina secretă de a exista a celui care există, adică.

III.

Hemografia este o ştiinţă tînără. Ea are numai vîrsta umanităţii. Ea are numai vîrsta celui care se scrie pe sine. Strămoşii ei sînt în viitor. Din această pricină, ea pare stîngace cînd de fapt este plînsă, şi pare sîngeroasă cînd de fapt este numai roşie.

IV.

Cel mai mare hemograf nu s-a născut încă, dar făcînd calculul trist că se împlinesc 90 de ani de cînd Eminescu nu a mai scris real, cred că

în acest an el se va naşte din nou de la început. Mă gîndesc că dacă unei femei îi trebuie 9 luni ca să producă miracolul existenţei, 90 de ani îi trebuie ţării ca să-l renască pe el. Eu am venit pe lumea limbii româneşti ca să-l vestesc.

V.

El va fi neasemuit de frumos şi toată fiinţa lui, chiar şi trupul lui vor fi o neasemuită vorbire. Se vor usca lacrimile femeilor părăsite, iar îndrăgostiţii vor vedea păsări cu gîtul uimitor de lung întretăind soarele la amurg.

VI.

El însuşi nu va fi foarte-fericit, dar toată fiinţa lui va revărsa un fel de fericire a vorbirii, încît toate tinerele fete, auzindu-l, îi vor purta cuvintele la ureche ca pe un cercel de diamant.

VII.

Chiar nici tinerii bărbaţi nu vor avea timp să-l invidieze, fiind deodată şi de tot preocupaţi să-l iubească.
El nu va trăi foarte mult, încît ultimul lui chip văzut va fi un chip de bărbat tînăr.
El nu va scrie multe cărţi, dar cuvintele lui vor fi nesfîrşite.
El nu se va înălţa la ceruri fiind confundabil cu ele.
Va bea vin, va plînge în hohote, va rîde din inimă.

VIII.

El n-o să-şi aducă aminte de mine, pentru că aşa este cuviincios.
El îşi va aduce aminte numai de o fiinţă foarte frumoasă şi care tîrziu şi altă dată va urma să se nască.

IX.

Hemografia este abstractă şi practică totodată. Te scrii pe tine pe dinăuntrul sufletului tău mai întîi, ca să poţi la urmă să scrii pe dinafară sufletele altora.

X.

Îngerul se uită posomorît la mine:
Eu aş fi vrut să fac din tine un om, iar nu un înger. De ce mă dezamăgeşti?

XI.

Trece în fugă un copil şi se opreşte brusc. Se uită lung la noi şi ne spune: Mă, voi nu vreţi un măr, că mie nu-mi mai este foame de el!

ADEVĂRUL ŞI REALUL

I.

Iepurele nu este adevărat. El e real. Adevărul poate fi lacrima generală, lacrima colectivă.
Adevărul adună, nu numără. Realul e singurătatea lui unu şi a unului.

II.

Dragii mei, adevărul e cerul. Dragii mei, realul e cîmpul.

III.

Ceea ce este, adică realul, nu poate şi nici nu trebuie să fie vinovat.
Păcatul, care poate fi numai faţă de adevăr, nu-l putem confunda cu Vina, care poate fi numai a realului. Vina are origini în moarte. Păcatul, — în naştere.
E un adevăr că ne naştem. E un păcat, repedea noastră moarte.

IV.

Păcatul nu poate fi transferat şi nici echivalat în vină. A păcătui, te poate lăsa curat şi nevinovat ca o pisică în rut !

V.

Adevărul, deşi este al naşterii, mai prieten este însă cu moartea şi cu sîngele vărsat!

VI.

Realul, deşi e al morţii, e mai prieten totuşi cu naşterea.
De aici descinde nevederea şi posibila amestecare a Vinei cu Păcatul !

VII.

Păcatul, spre diferenţă de vină, nu este întîmplător, accidental.
Vina, spre deosebire de păcat, poate fi iertată.
Ea nu murdăreşte, fără să spele nimic, totuşi.

VIII.

Asemuirea dintre Păcat şi Vină ne apare aidoma realului adevărat, în ce are el mai pierdut, mai oftat, mai singur, mai suspinat, mai mit.

IX.

Adevărul, poate fi moarte. Păcatul, poate fi mormîntul.

X.

Dragii mei, feriţi-vă să aveţi dreptate prea repede, prea devreme, — ca să mai aveţi la ce visa!

XI.

Dragii mei, feriţi-vă să muriţi de tineri, — ca să puteţi totuşi să vă jeluiţi viaţa, cum se

cuvine! Eu sînt real, dar nu sînt adevărat, Petrule!...

DAR CE E ADEVĂRUL, ÎNTREBĂ PILAT

Morala este un fapt de viaţă care provoacă jubilaţie. Pe ea niciodată, copilul cel tînăr şi frumos, proaspăt născut, nu şi-o poate imagina ca pe o interdicţie.
A fi moral înseamnă a fi fericit. Morala nu este un lacăt şi cu atît mai puţin o cheie de lacăt. Sensul acestui fel de a fi este înălţător, şi nu are un caracter represiv.
Ce altceva mai moral, decît o fată tînără îndrăgostită ! Să vezi cu ochii tăi albaştri, doi ochi căprui, — să te uiţi cu vederea în vederea lor, şi, şi ei să se uite cu vederea lor în vederea ta, toţi patru deodată, — toţi doi deodată, — ce fericire, ce tînjire către unul singur, şi, doamne, ce viaţă pe care fiecare şi-ar dori-o!
Supărarea nu îndreptăţeşte virginitatea. Cînd rîde dinţoasa în mod firesc, pînă şi creierul mi se umple de mere domneşti iar tîmplele de coroane regeşti.
Morala nu are o natură restrictivă şi nici împiedicătoare. A fi îndrăgostit e un fel de mamă a mea, a lui, sau a ei. A fi moral nu este o astupare a gurii. Spiritul moralităţii are natura naturii.
Ce fată frumoasă văzui cu ochii, — ce ochi văzui cu ochii, pe cînd nimeni, dar absolut nimeni, din pricina propriilor ochi, ai mei sau ai lui, sau ai lor, n-au văzut cu aceştia, altceva decît ochi care văd o fată frumoasă, decît ochi care văd ochi, decît dulcele cîntec sprîncenat, care, fără oboseala clipirii, cîntă cîntecul în care plin de cîntec desluşesc că, — morala este

un fapt de viaţă care stîrneşte jubilaţie, iar niciodată represiune, lacrimi sărate.
„A fi", este moral.
Despre „a avea", n-am trăit suficient încă pentru a înălţa acest de pe urmă verb la rangul meditaţiei mele libere.

DUREREA CA FORMĂ A ERORII

I.

Durerea poate fi întruchiparea vitală a erorii.
Ea stă la rădăcina cunoaşterii şi a revelaţiei: naşterea.
Organele noastre de simţ sînt balanţe delicate ale durerii. Culorile, albastrul de pildă, roşul de pildă, sînt stinse şi suave dureri ale vederii.
Nu receptăm realul prin simţuri, ci durerea lui. În acest sens, bunul simţ este obişnuinţa şi practica durerilor convenţionale. El poate fi considerat ca o reacţie melodică a organelor, iar nu ca o posesiune de informaţii reale.
Durerile suave pot părea adevăruri obiective, dar ele nu sînt decît împliniri nespectaculare ale erorii. În existenţă, epica este organul colectiv al durerii. Îndepărtare de legi, ea constituie un real al obişnuirii sau neobişnuirii cu realul, iar nu un real al realului.

II.

În cazul durerii fizice ne apare mai distinctă interdependenţa dintre eroare şi durere. Un os rupt, adică un os în afara legilor de os, adică în eroare, provoacă restului organismului din care se compune durere pînă la urlet.
Legea este cea care resimte eroarea. Am putea afirma că legea este cea care resimte durerea, legea în diferitele ei incorporări.

Durerea abstractă, mai puţin sesizabilă, se manifestă prin angoasă, prin nelinişte calmă.
Epica poate fi caracterizată prin nelinişte calmă; iar în corespondenţă literară, eposul şi culminaţia sa, mitul, prin actul întîmplării, considerînd întîmplarea o îndepărtare de lege, adică o eroare, se întruchipează vital prin durere.
Subiectul eposului este eroarea.

III.

Înţelegînd durerea ca pe o formă a erorii; eroarea ca pe o îndepărtare de lege; legea ca pe un fiind al lui este; simţim durerea ca pe o îndepărtare de este; — ca pe o îndepărtare fie în imaginar, în nefiind, fie în obiecte, în murind.
Ne reprezentăm durerea ca pe un orice alt număr în afara lui unu.

DESPRE NATURA ERORII

I.

Eroarea nu se poate petrece decît în zona în care ea este înţeleasă, contrariind înţelesul. Ea are o natură semantică şi îndeobşte ţine mai puţin de natura lucrurilor şi a faptelor lor, ci mai mult de contrarierea în înţeles a acestei naturi.

II.

Bariera pusă în faţa unei alergări sau pur şi simplu inversul unei alergări, cînd efortul de înţelegere este pentru alergare, se constituie în ceea ce putem numi eroarea alergării, dar aceasta nu priveşte faptul lizic, ci deteriorarea faptului fizic aşa cum a fost el înţeles.

III.

Înţelegerea lucrului nu are nimic de a face cu lucrul. A nu înţelege lucrul de asemeni este un fapt străin lucrului. Din acest punct de vedere putem gîndi că nu distrugerea lucrului se constituie în faptul erorii şi nici naşterea lucrului nu se constituie în faptul adevărului.

IV.

Numai timpul creează inerţie, dar această inerţie are un dublu chip, ca şi Ianus Bifrons, inerţia alergării lucrului într-un chip şi inerţia înţelesului alergării lucrului într-alt chip.

Între cele două alergări nu există nici paralelism, nici comunicare.
Un lucru care înţelege un alt lucru nu devine prin înţeles aidoma obiectului propriei sale înţelegeri.
Contrazicerea unui înţeles se poate constitui în eroare pentru cel care înţelegerea semnifică numai inerţie, garanţie şi stabilitate în mişcare.

V.

În genere, sentimentul erorii, adică transformarea unui înţeles într-o tensiune, apare între două calităţi aproximativ echivalente sau între două cantităţi aproximativ de aceeaşi calitate.

VI.

Voi da un exemplu simplu, de o semnificaţie redusă, pentru a-l putea supune unei opinii distante: văzînd o pisică neagră cu ochi verzi, pîndind o pasăre cenuşie, ciripitoare şi veselă, am avut tendinţa de a anula prin alungarea pisicii ceea ce îmi apăruse în mod distant petrecerea unei erori.
Observînd cu atenţie pisica, foamea ei fundamentală, încordarea ei aproape absolută, cuprinsă în lucrul numit pisică, şi observînd pasărea în inconştienţă, absolută-detaşare, cu o rămăşiţă numai de tensiune în lucrul ei de pasăre, am avut revelaţia non-erorii în cazul în care pisica mănîncă pasărea.
Copilul speriat care striveşte păianjenul nu face o eroare.

Copilul care striveşte un copil face o eroare.
Pisica mîncînd o pisică face o eroare.

VII.

Eroarea se petrece numai în natura înţelesului. Crima nu se poate produce decît numai în zona echivalenţelor.
Nu ştiu dacă văd steaua privind-o, nu ştiu dacă mor lăsîndu-mă luminat de raza ei.

I.

Nici nu se ştie cînd vine judecata de apoi a fiecăruia. Judecata de apoi e judecata celui mai din urmă chip al fiecăruia. Nu este înapoia lui, ci este apoia lui.

II.

Judecata de apoi vine cînd te aştepţi mai puţin. De fapt în limbaj modern ea este un fel de examen în faţa marţienilor. Ea ţine cit ţine un punct. Secunda îi este largă, ca timp de viaţă.

III.

Judecata este a sinelui de către sine. Poporul nostru român o numeşte: a-ţi lua seama. A-ţi da seama. A-ţi veni în fire. A fi, fire.

IV.

Iată-mă la o masă de prieteni. Mă ridic de fum să deschid fereastra pentru o aerisire. În drum spre canat, cu o rază ce-mi străbate creierul, apare judecata.

V.

Ca o cină cea de taină, într-un singur punct locuind, cu toate timpurile vieţii mele, locuind deodată un punct exterior cercului, cum ar spune geometrul, adică cum ar spune bătrînul

nostru grămătic, înafară de trecut, înafară de prezent şi înafară de viitor, deci ca un fel de prezidiu — cum am numi astăzi cina cea de taină — în timp ce mergeam spre canatul ferestrei, am fost examinat de cunoştinţele şi de starea mea morală.

VI.

— Care este formula apei, din care te tragi, am fost întrebat.
Cu gura căscată eram să răspund, cînd, cineva, un prieten de-al meu, din alte regnuri mi-a suflat în ureche: nu da formula H2O. Mi-a suflat în ureche: spune-le, — majoritar H2O. M-am iluminat.

VII.

M-am întors şi am zis: majoritar H2O, pentru că ideea abstractă şi pură şi definitivă naşte crime. Apa dacă ar fi numai H2O ar omorî peştii şi ar retrage din existenţă fiinţa umană. Eu, m-am adresat judecătorilor — sînt numai în mod majoritar om. În mod majoritar sînt cinstit. Făcînd în casa adevărului un loc şi necinstei. Eu, în mod majoritar mă rog, în mod majoritar rostesc colinde, în mod majoritar mă bucur de fecioară, făcînd loc în casa adevărului şi înjurăturii şi urletului şi curvei.

VIII.

Mi-au zis: întoarce-te la masă, eşti aşteptat de prietenii tăi, n-ai idei abstracte absolute, faci

loc în creierul tău şi pentru zeama gri care este chiar creierul tău.

IX.

Mi-au zis: şi magnetul este tot fier. Atîta doară, că, spre diferenţă de fier, magnetul este majoritar fier.

X.

M-am întors la masă. Am ridicat paharul şi toate lucrurile, cîte mi se întîmplaseră, suprapuse unele pe altele, şi înghesuite ca să încapă într-un punct, am vrut pe loc, să le spun prietenilor mei, şi am şi încercat să le spun.

XI.

Vorbe, vorbe, vorbe, mi-au strigat prietenii. Cuvinte frumoase, mi-au spus ei, cuvinte, şi după cum bunul simţ ne învaţă, cuvintele sînt una şi acţiunile sînt alta.
Am strigat: o parte din mine sînt cuvinte, cealaltă e trupul şi acţiunea. Sau poate, greşisem, cînd am strigat o astfel de nerozie.
Al necuvîntului fiind mă bucuram de farmecul cuvîntului.

MITUL CA EXALTARE A ÎNTÎMPLĂRII

I.

Uneori, o generalizare pripită a simţirii de unul singur nu numai că poate să fie greşită, dar, ce e mai rău şi cu mult mai mult decît atîta, — poate să descarce de emoţie comunicarea.
O generalizare grăbită, prin egoismul ei, jigneşte.
O generalizare grăbită, prin refuzul contemplării, se propune unui nu categoric.
Iată de ce, de această dată, cînd voi spune „eu", se va considera modestie mirată şi cercetătoare.
Iată de ce, de această dată, a spune „noi" ar fi o imixtiune în personalitatea singuratică a altora, de care ne şi ferim.

II.

Eu sînt propria mea memorie. Ceea ce este în mine, numai însumi şi deosebit de orice altceva, nu sînt nici înfăţişările mele, nici trupurile pe care le-am avut din copilăria de căpşună pînă la ciolanul de elefant şi nici vederile în ochi, egale, ale lumii. Ţin minte numai întîmplări. Ceea ce am învăţat şi ceea ce respect, — adică legile, nu sînt memorie şi nici amintire. Legea este prezentul perpetuu de care-mi atîrn întîmplările. Eu sînt propriile mele întîmplări.

III.

Dar de fapt ce este aceea o întîmplare? Aş încerca să spun în cuvinte ceea ce de fapt nu ţine de cuvinte: fragmente de legi ale legilor, sfărîmate sub ochiul legii celei ce există.
Întîmplarea neagă în unicitatea ei generalitatea eternă a legii.
Război al legilor fixe, eterne, ale căror morţi sînt viaţa noastră supusă lor.

IV.

Numai întîmplarea naşte sentimente.
Sentimentele sînt o forţă a libertăţii de-a pururea interioară unei legi. Legea, ea, poate fi exaltată prin ecou, prin durere, prin tensiune, prin urlet, sau prin poezie.
Partea de frumos a vieţii noastre logodite cu legea e poezia.
Inefabilă, însă, întîmplarea, nesupusă nimănui, mereu singuratică, se constituie în propriul nostru eu.

V.

Ceea ce este singur nu este numărul.

VI.

Propriile mele întîmplări, adunate în punga memoriei, sînt chiar eu însumi.
Ca lege, sîntem. Ca întîmplare, sînt.

VII.

Întîmplările mele ţin minte întîmplările mamei mele care ţine minte întîmplările

tatălui ei. Apoi se uită ale cui mai sînt întîmplările sau a cui a fost întîmplarea. Atît de departe de prezentul meu şi atît de foarte departe de prezentul legii sînt unele întîmplări încît livide de îndepărtare numai exaltate mai pot părea a fi.

VIII.

Iată că în distanţă faţă de lege, distanţă mai mult de viaţa trăită decît de timp, păstrarea eu-lui tot printr-o exaltare se face cu putinţă. De data aceasta poezia nu mai exaltă, ci exaltă întîmplarea. Ea îşi va schimba numele din poezie în epică.

IX.

Dar ce este exaltarea, altceva decît o lipire de disperare şi o îmbrăţişare a ceea ce nu poate îmbrăţişa pe cel care nu poate fi îmbrăţişat?
Gest conţinînd în el însuşi mărturia gestului.
A fi, ştiindu-se că este, prin contemplare interioară.
Legea nu are memorie din pricina eternităţii ei.
Întîmplarea devine memorie din pricina secundei ei.
Memoria nu are timp. Orice act de memorie este profund atemporal.
Timp oprit, întîmplarea este obiectul memoriei.
Memoria este un act al prezentului.

X.

Întîmplările prin exaltarea lor îndelungă sau numai prin nenumărata lor repetare în memorie se pietrifică, devin mituri.

XI.

Miturile sunt cele mai vechi şi primele mărturisiri în memorie ale despărţirii unicului de propriul său număr, unu.

ABSURDUL CA SUBLIM RATAT

I.

Despre sublim cuviinţa mea nu se poate rosti în cuvinte din pricina rarelor fiinţe de-ale mele cu care l-am întîmpinat sau care s-au lăsat cutreierate de dînsul.
Nici nu ştiu din prea rara întîlnire dacă m-a cercetat vreodată sublimul şi nici dacă ceea ce mi se păruse a fi sublim — chiar sublim era.
De aceea, lăsînd speranţei dreptul ei de a se logodi cu ceea ce este şi nu este, mă voi opri asupra într-adevăr lucrurilor rare din viaţa mea, dar pe care le-am luat în cunoştinţă cu bucurie şi, în egală măsură, cu durere.
Ele sînt firescul, ele sînt absurdul.

II.

Realul este un raport; — între sine şi însumi. Realul are un caracter relativ în funcţie de cine îl receptează pe ce. Bunul simţ reprezintă acel echilibru pe care noi îl numim real şi care aidoma materiei, ea însăşi o funcţie relativă a sistemului de referinţă receptor faţă de un posibil sistem de referinţă ignorat şi numit obiect, se constituie ca o convenţie vitală. Această convenţie vitală e tulburată în imaginile sale de două stări fundamentale ale conştiinţei numite în mod simplu: firesc şi absurd.

III.

Stări rare, dar sesizabile ale conştiinţei, de o oarecare natură obiectivă şi interioară totodată (tot ceea ce e obiectiv este predestinat unui subiect), starea firescului şi starea absurdului însoţesc îndeaproape, dacă nu chiar definesc ideea de destin uman.

IV.

Noţiuni siameze, firescul şi absurdul, se deosebesc printr-un antagonism vicinal.

V.

Firescul este lipsit de memorie, de aceea reacţia lui în realul imediat este mirarea.
Absurdul reprezintă, sau mai degrabă este încărcat de o memorie cu mult mai mare decît realul memorabil.

VI.

Ceea ce este firesc poate fi comparat cu o memorie a viitorului; mirarea şi uluirea lui fiind o treaptă în suiş către revelaţie. Nu ştiu dacă revelaţia este definitorie noţiunii de sublim, dar ştim existenţial că mirarea pregăteşte întotdeauna revelaţia. Cel care se miră nu-şi aduce aminte de nimic. El se miră pentru că vede. E o vedere a cuvintelor. E o vedere încorporată în abstractul natural al cuvintelor.

VII.

Absurdul ca stare de conştiinţă, memorie mai mare decît lucrurile memorabile, provoacă superficial şi biologic starea de rîs, iar în pragul conştiinţei de fapt deznădejdea, anularea organelor de simţ, orbirea şi surzirea ştiute şi simţite de către ochiul lui Homer şi de către urechea lui Beethoven.

VIII.

Bunăoară cuvintele acceptate în conştiinţă ca monade sînt cele care nu acceptă inversul lor. Stare evolutivă, conştiinţa se clădeşte pe stele fixe. Adică pe nume, adică pe substantive.
Dacă spunem cuvîntul iepure nu vom avea inversul său, cu toate că iepurele nu este un nume, ci numai un simplu substantiv acceptat ca nucleu al gîndirii; noţiunea de iepure nu rostogoleşte în jurul ei decît un număr limitat de verbe-planete. Deci putem spune în cazul realului relativ că: iepurele aleargă, iepurele fuge, iepurele saltă sau inversul acestor atribute-electron, — iepurele stă, iepurele se încetineşte, iepurele cade.

IX.

În cazul absurdului, cel cu o memorie mai mare decît obiectele memorabile, vom spune: iepurele plouă, iepurele ninge.

X.

În cazul firescului cel lipsit de orice memorie vom spune: ce este iepurele? Cine este iepurele?

XI.

Absurdul este o formă a ratării sublimului pentru că el descinde şi ninge din sublim.
Firescul este o speranţă de sublim pentru că, fără memorie fiind, mirîndu-se tot timpul, la un moment dat în ascendenţă poate să fie identic cu revelaţia.
Atîta doar că atunci nu se mai miră, ci devine rugăciune.

TEMPORARA SUPRIMARE A ABSURDULUI

Întrebarea fundamentală a filozofiei nu este aceea, „dacă viaţa merită să fie trăită". Întrebarea fundamentală a filozofiei nu este de natură noţională. În aceasta constă tocmai vitalitatea acestei discipline noţionale. Act de suprimare a absurdului, — acesta este temeiul şi pricina diversificării celei mai de seamă activităţi gînditoare a umanităţii: filozofia. A fi înţelept înseamnă a stabili o ordine în mijlocul absurdului. Totul e absurd: iată postulatul, dar nu în noţiunea sa.

Despărţirea de absurd coincide cu revelaţia morţii. Descoperirea lucidă şi dezesperată a morţii semnifică sfîrşitul CONDIŢIEI BARBARE. Adică a absurdului. Adică a firescului. Nimic nu este mai firesc decît absurdul. Orice act de logică este profund nefiresc. Nimic mai artificial decît logica.

Ea este aceea care ne dă îndreptăţirea de a fi, a fi cu sens; adică legea. A fi pur şi simplu nu are semnificaţie.

A fi fără sens, înseamnă a nu fi. Descoperire brutală şi violentă odată cu scrisul.

Scrierea cuvîntului este echivalentă cu îmbrăcarea trupului în haine. Un cuvînt scris este un cuvînt cu viţă de vie, deasupra sexului lui. Cuvintele fac parte din trupul nostru? Au sex? Mîna are sex? Cuvintele sînt partea noastră eternă. Nescrise, mor. Orice literă, orice fel de semn, semnificînd un fenomen, este o haină de epocă îmbrăcînd goliciunea eternităţii noastre. Absurdul exprimat încetează să mai fie absurd. Orice formă de

exprimare implică o ordine. Prima ordine revelată şi mai apoi scrisă a fost descoperirea morţii.

Murind Enkidu, — Ghilgameş fuge înspăimîntat şi urlînd nu de durerea pierderii prietenului unic, ci din spaima de a descoperi moartea. Abia cînd nu mai poate alerga din alergare, abia cînd nu mai poate urla din urlet, abia cînd secătuieşte din spaima morţii, abia atunci cade cu fruntea la pămînt, sfîrşit, şi bate pămîntul cu pumnul urlînd: „A murit Enkidu, prietenul meu care vînase cu mine lei".

Descoperirea morţii, scrierea descoperirii morţii semnifică întîia degradare a absurdului.

Descoperind moartea ignorăm absurdul. Riposta fundamentală e răcnetul de spaimă. Întrebarea fundamentală a filozofiei nu este aceea dacă viaţa merită să fie trăită. Filozofia nu este făcută pentru morţi. Ea nu are nici un fel de întrebare fundamentală. Soclul ei este un răcnet de spaimă, în faţa morţii. După aeeea, vin postulatele. Ele alungă absurdul. Adică firescul. Ele mimează legea. Adică nefirescul. Trăim pentru că existăm; avem legi şi ne facem legi pentru că sîntem nefireşti. Artificiul şi nefirescul sînt condiţia noastră umană, dar convenţia noastră umană, ea, a fost. Condiţia umană e perpetuă. Convenţia terestră s-a manifestat.

Prima anunţare a convenţiei terestre s-a produs prin alungarea firescului cînd absurdul a dispărut, cînd firescul a devenit nefiresc, adică abstract, cînd Ghilgameş a urlat: „A murit Enkidu, prietenul meu, care vînase cu

mine lei". Convenţia terestră se ridică la orizontul mohorît. Convenţia terestră s-a declanşat printr-un sacrificiu. Ea s-a sfîrşit printr-o anulare.
Cînd convenţia terestră s-a încheiat; Evul mediu şi ideea de om liber, nu prin moarte ca în poemul Ghilgameş, ci prin naştere, prin revelaţia naşterii, ca o auroră mohorîtă, s-a lăsat pe orizontul sferei. Noi nu mai trăim convenţia terestră. Ea a fost. Poate că ne pregătim pentru altceva cu mult mai mare sau poate că pur şi simplu apunem. Devenim din ce în ce mai fireşti.

TIMPUL CA LUMINĂ

I.

Orice obiect, după distrugerea criteriilor lui interioare, involutiv se transformă în lumină.
Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură.

II.

Funcţia principală a obiectelor este absorbţia. Atîta timp cît forţa de absorbţie depăşeşte forţa de ejecţie, obiectul se află în formare, în creştere.
Gravitaţia reprezintă suma absorbţiilor obiectelor reunite într-un cîmp cosmic.

III.

Forme de gravitaţie sau de absorbţie se pot remarca şi în domeniul semi-abstract al limbii. Atragerile şi respingerile reciproce între grupurile de cuvinte le-au transformat pe acestea treptat-treptat în substantive şi verbe cu tot roiul de nuanţe înconjurătoare.

IV.

Starea de absorbţie exprimată prin sentimente corespunde stării de mirare. Starea de ejecţie exprimată prin sentimente corespunde stării firescului. Starea mirării poate produce sublim şi spaimă. Firescul este o stare luminoasă.

V.

Mirarea opreşte timpul, iar firescul, dimpotrivă, îl declanşează. Timpul este de fapt lumină. În acest sens unitatea cea mai mică de timp este fotonul.

VI.

Luminiscenţa putregaiului dintr-o pădure, copil fiind, m-a pus pe gînduri. Starea lui de vis mi-a dat un sentiment ciudat. Mai tîrziu mi-am imaginat lumina ca fiind starea de dinainte de naştere şi starea de după moarte. Imitînd o formulă a lui Coandă: „omul este un accident hidraulic", aş zice: „omul este un accident al luminii". În acest sens am putea considera lumina solară ca pe o stare prenatală, ca pe un timp neorganizat într-o structură.

VII.

Somnul echilibrează absorbţia cu ejecţia. Face evidentă starea discontinuă a lucidităţii, deci a existenţei. Timpul se dezorganizează în perioada somnului. Lumina devine interioară, devine sentiment, transformîndu-se în lucioli.

VIII.

Însăşi existenţa, ca somn al luminii, face evidentă discontinuitatea acesteia şi deci a timpului. În acest sens putem să socotim existenţa ca pe o cuantă de timp.

IX.

Interiorul fotonului ţine esenţa universului: timpul. Transformarea luminii în existenţă şi transformarea existenţei în lumină, aşa cum mi-o închipui acum, poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?

X.

Mă întreb dacă luminiscenţa aceea nocturnă dintr-o pădure a copilăriei era o naştere sau o moarte. Dacă era o încetinire de lumină pînă la transformarea ei, închegarea ei în simţuri, sau dimpotrivă dacă era distrugerea de organe emanînd lucioli de vis.

XI.

Timpul este lumină. Dar lumina, ce este lumina?

TIMPUL CA DISTANŢĂ

I.

Un ceas oprit, un ceas stricat, un ceas cu limbile moarte, — de două ori pe zi arată ora adevărată.
Un mort îngropat, un mort ciugulit de păsări, un mort ars, — desigur de două ori pe zi arată viaţa.
Limbile ceasului oprit etern la şase, cînd vine ora şase arată întocmai ora şase. Asta fix înseamnă a îndreptăţi timpul cînd el vine la tine.
A fi mort — ca expresie este un paradox. Dar şi ca esenţă. Nu ştiu dacă viaţa vine din cînd în cînd să îndreptăţească moartea. A spune despre moarte ceva este mai degrabă o idee decît o spunere. Moartea este o idee ratată.

II.

O topografie anume şi, — şi o anumită măsurare a distanţelor noastre faţă de ceea ce este ni se pare îndreptăţită. Eu cred cu putinţă şi o anumită măsurătoare în distanţe faţă de ceea ce nu este. Mai aproape sau mai departe de un copac cu cinci sau cincisprezece metri, — mai aproape sau mai departe de moarte, nu cu cinsprezece secunde sau cu cinci ore, ci cu cinci sau cinsprezece metri. Moartea nu este un fenomen de timp, ci un fenomen de distanţă. Numai parcurgerea metrilor se face în timp, dar ei rămîn ca atare după metrul de platină etalon păstrat cu grijă la Londra.

III.

Adolescent fiind şi neputînd să adorm prea repede seara din bineînţelese pricini, cu un suflet de zăpadă şi un trup care de tot mă mira prin fierbinţime, mă visam schior. Se făcea că pe o pantă albă de zăpadă în slalom uriaş, imponderabil în a face cristiane, aidoma unui zuluf pieptănat de repedele vînt dinţos, coboram mai spre dreapta şi apoi mai spre stînga cu iute plîngere a vitezei, la vale printre jaloane.
De aş fi doborît unul singur nu ar mai fi fost posibilă decît coborîrea în sus. Întreruperea coborîrii, trădarea convenţiei, evadarea din mişcare cu o mai abstractă mişcare = moartea. A ieşi din convenţie înseamnă a muri convenţia, sau poate a te muri pe tine.

IV.

În ondula deasupra căreia mă înclinam cu schiurile, precis mai erau scrise florile de zăpadă strivite, dar şi distanţa dintre mine şi jalon. Eram mai aproape sau mai departe de moarte. La cinci centimetri de unul trecînd, la douăzeci şi cinci de centimetri de altul trecînd, la un metru de altul trecînd, la doi metri de altul trecînd, sau ştergînd cu umărul jalonul. Mai aproape sau mai departe de moarte.

V.

După ce am trecut prin trecătoare a căzut o piatră. După ce am traversat rîul, el a secat.

Ciudată înecare ar fi trebuit să am într-un rîu fără apă. Eu am trecut cu bine în înot, dar rîul a secat brusc, evaporîdu-se de căldura trupului meu şi i-a lăsat pe peşti să se sufoce de aer.

VI.

Stau la masa mea de brad, prin fereastră aud sufletul de pe urmă al cîinelui călcat tocmai acum de o maşină. El este jos pe stradă, într-o baltă de sînge de cîine, schelălăind pe un asfalt de maşini de oameni. Cincisprezece metri despart viaţa mea de moartea lui. Un kilometru şi jumătate mă desparte de spitalul Colţea unde născînd tînăra femeie moare. Opt kilometri mă despart de oile arse de vii dintr-o neglijenţă a focului. Şi numai şapte metri de şobolanul care a mîncat otrava ce i-am oferit-o. La Pol, la trei mii şi ceva de kilometri, cu mîna tras din copcă încă viu de viu mîncat e peştele de eschimos.
Mai departe sau mai aproape eu trec de moarte. Mai departe sau mai aproape eu stau lăsînd-o să treacă pe lîngă mine.

VII.

Alerg înnebunit cu flori în mînă. Şi nu ştiu prin ce culoar alerg. Ştiu numai unde alerg.

VIII.

La un metru de mine, la cinci kilometri de mine, la lună şi-napoi la un centimetru de

mine, ea stă nevăzută, iar eu merg drept, la fel de drept ca şi schiopul.

IX.

Ea nu este o idee. De cîte ori am vrut să fie o idee am ratat-o. Ea este. Ea mi-a dat o întîlnire.

X.

Noi nu ne întîlnim în o oră. Ea nu mi-a spus la cinci după-amiază, la ceas. Ea mi-a spus atît: Eu sînt la paisprezece metri de tine.

XI.

Atîta am de parcurs. Paisprezece metri spre stînga nord, cu steaua Polară deasupra. Cînd toate se vor întîlni, desigur nu voi face trei kilometri, nici şapte metri şi nici luna, ci pur şi simplu atîta. Şi ne vom întîlni. Timpul e numele ritual dat distanţelor.

PURITATEA CA MUNCĂ

I.

Puritatea nu există în mod natural, după cum nu există nici impuritate în natură.
Copilul poate să apară ca fiind pur numai printr-o traumatizată contemplare retrospectivă.
Starea cosmică a copilului, a idealului, a lăstarului nu este pură după cum nu este nici impură.
O observaţie atentă şi obiectivă asupra copiilor ne relevă falsul, răsfăţul, mima şi imitaţia reunite în joc. Dar aceasta nu are nimic de a face cu puritatea.

II.

Starea ludică a poeziei este starea ei impură.

III.

Naşterea este consecinţă, o finalitate naturală sau a naturii.
Ea nu are nimic virginal în ea.
Geneza unui peşte dintr-un ou de peşte este măreaţă, puternică, vorace, dureroasă, cutremurătoare; — dar n-are nimic pur în ea.
Ca orice act de creaţie, naşterea este o posesiune.
Posesiunea este pătată de sînge.

IV.

Puritatea rezidă din efort şi din muncă. Din limpezire şi din spălarea lumii de lume.

V.

Puritatea însumează durere şi istorie.
Puritatea exclude aventura şi întîmplarea, deci ea exclude mitul.
Este la libera vedere natura tragică şi sîngeroasă a miturilor.
Ne apare ca o evidenţă mitul ca o acţiune a memoriei, ca o posesiune.
Sentimentul tragicului ca şi tragedia sînt acte ale posesiunii.

VI.

Puritatea se dobîndeşte numai prin muncă, prin munca exercitată în mod direct asupra propriului spirit, cît şi prin munca de a ridica o piramidă spiritului. Singură moartea are caracter virginal şi pur. Dacă naşterea este o consecinţă, un capăt al unei serii, moartea ne apare ca o izolare, ca un himen hieratic, un virginal pur.

VII.

Puritatea se cîştigă numai prin muncă.
Însăşi revelaţia este încununarea unei tainice munci depuse asupra spiritului.
Puritatea dobîndită prin muncă este la fel de virginală ca şi moartea, dar spre diferenţă de aceasta există.

A ARA ARARE, A GÎNDI GÎNDIRE

De fapt ce e munca? Ştim ce este talentul pentru că romanticul sculptor Rodin dintr-o suflare a definit în mod etern conceptul de talent. Ce zicea Rodin? El zicea că a avea talent înseamnă a-ţi face plăcere ceea ce munceşti. Talent; deci înţelegem că înseamnă muncă cu plăcere, muncă plăcută, care îţi place, care te justifică.

Dar ce este munca?

Copil fiind, în pădure, am surprins-o pe Muma Pădurii, fierbînd în ceaun aripi de îngeri, la care adăuga ridichii de lună, foi de tarhon, sare şi piper şi totul era stropit cu strănut de nou-născut. În toiul pădurii, la mijloc şi în luminiş, o, am privit-o, aproape leşinat de foame, căci poftă mare avui de fiertură.

Mi-a dat şi mie Muma Pădurii un polonic să gust, pe care, mai înainte de a mi-l înmîna, îl răsturnase într-o cască de soldat care de bună seamă murise în vreun război biruitor, în locul meu.

Doamne, voi copii tineri, suavi şi minunaţi, care aţi murit în război în locul meu, ca să stau în această pace gînditoare şi acest echilibru!

Ca o dezvirginare violentă de stea scînteietoare pe cer e raza pe care o văd înainte de a orbi. Miraj alcalin şi sărat, os rotund care ţine în sine oul ochiului. Nu cel care naşte aripi de zbor, ci cel care înghite lumină şi nu se mai satură de ea, pînă cînd i se face rău de ea, şi orbeşte de prea multul ei.

Şi totuşi, ce este munca, de cîte feluri este dînsa, cum simţim, cum ştim că ea este muncă, — şi totuşi, de ce prin muncă ne despărţim de tot ceea ce este, ne despărţim de fire, ca să facem şi să creăm un este al nostru, o fire a noastră, de ce?

Şi totuşi, ce este munca? De ce a ara e muncă? De ce a gîndi e muncă? De ce a spera sperare e muncă? De ce a visa visare e muncă? De ce a clădi clădire e muncă? De ce a zbura zburare e muncă?

Poate că a venit vremea să fim cu toţii talentaţi. Despărţindu-ne de un este general ca să facem un este al nostru, despărţindu-ne de firea naturii ca să alienăm omul din ea, dîndu-i numai lui o fire umană; e timpul să devenim talentaţi. Avînd un ideal, oricărui muncitor îi face plăcere propria sa muncă.

Adolescenţi, voi visători care vă pregătiţi de muncă spre a vă justifica faptul că sînteţi, vă reamintesc vorba gîndită cu gînduri de romanticul sculptor Rodin care zicea cu îndreptăţire că a avea talent înseamnă să-ţi facă plăcere ceea ce munceşti.

Toate acestea sînt un cîntec gîndit şi muncit, pe care îl dedic muncii care naşte gînduri.

Numai munca naşte idei.

MEDITAŢIE ASUPRA CINSTEI

Cinstea nu este o vocaţie, cinstea este o opţiune. De aceea, ideea de cinste are un caracter dramatic, mai presus de semantica rece, care este de fapt justiţiară.
Cinstea exclude nuanţele; ea are un caracter dogmatic necauzal şi revelat. Ea este prilejul dragostelor.
Somn treaz, — cinstea este decorată.
Faţă de noţiunea de caracter, care este o noţiune cu sens previzibil — cinstea este imprevizibilă şi, deci, revelată.
Hotărîrea de a fi cinstit se ţine!
Cinstea în opera de artă e de natură intuitivă. Ea nu ţine de adevăr, ci de o anumită tensiune constantă faţă de ideea de frumos. De fapt nu există operă de artă cinstită sau necinstită faţă de criteriul ei intern. Cinstea sau necinstea obiectului de artă decurge din plasarea acestuia în relaţia externă cu ideea de bine şi cu ideea de frumos.
De asemenea, cinstea în artă mai rezultă şi din relaţia autor – operă – receptor. O punere de acord intuitivă a acestui circuit poate revela ideea de cinste în opera de artă. Fiind vorba despre un acord exterior, fiinţa monadică a artei nu este stingherită în liberalitate şi libertatea sa interioară.
Hotărîrea de a fi cinstit se ţine!

ACEL CEVA DINTRE ARIPĂ ŞI AER

Prietenul meu de o viaţă, poetul Grigore Hagiu, cu infinita lui timiditate, mi-a spus două, trei vorbe despre cutremurul care ne-a îndoliat ţara. Nu pot să-i reproduc întocmai cuvintele, dar sensul confesiunii lui pot să-l spun întocmai. Mi-a zis: „Ieşisem desculţ pe pămînt şi m-am ţinut de copac. Copacul se ţinea de mine şi eu de el. Amîndurora ni se făcuse frică".

Să fi vrut vreodată să exprim vorbirea ce-am avut-o din frageda copilărie pînă la tremurata adolescenţă, — vorbirea mea cu bătrînul gutui din faţa ferestrei, cu verdea de iarbă din curte, n-aş fi fost în stare să zic mai corect decît ce-a zis Grigore de copac.

Tristă comunicare, dar totuşi ce comunicare, dumnezeule!

Vine o vreme cînd te trezeşti vorbind şi spunîndu-te pe tine unui bolovan, unei pietre. Te trezeşti dînd de mîncare unei vrăbii, dar nu din milosîrdie, ci pur şi simplu.

V-ar supăra, prieteni, dacă n-aş spune ca sînt contemporan cu iarba verde, cu gîndacii de bucătărie, cu înţepătoarea albină, cu nenorocita de furnică, clasă salahoră a gîzelor, că sînt contemporan cu acea neagră capră de munte, cu delfinul mintos, cu paltinul şi cu teiul, care din pricina lui Eminescu nu îmi mai tihneşte să-l miros ca lumea?

Şi că veni vorba, ia uitaţi-vă şi voi la el!

Hai, să nu-i mai lăsăm pe unii dintre ai noştri să spună totul despre ceva!

Să fim generoşi. Să lăsăm nenăscuţilor dreptul de a vedea cu ochi proaspeţi şi cu fiinţă singuratică încă o dată ceea ce văzurăm şi noi cu ochi proaspăt.

— Ce faci, bre?

— De unde vrei să ştiu?

CURIOZITATEA ŞI INSTINCTUL

I.

Curiozitatea neagă instinctul. Prima oară această idee mi-a fost sugerată de o observaţie, la urma urmelor, comună: gîştele de fund de grădină, de cîmp, la trecerea unui avion, adeseori, îşi înclină capul, privindu-l cu un ochi lucios, plin de o curiozitate, i-aş zice, animală, tîmpă. Un vultur se sperie de vederea unui avion în zbor. În cazul gîştei domestice, curiozitatea faţă de o pasăre de neînţeles îi neagă criteriul, interior, de natură conservatoare. Am avut impresia că acest tip de curiozitate, depăşind criteriul conservator, instinctul de conservare, este de natură să-l deterioreze, iar nu să-l nuanţeze.

Privirea soarelui cu ochiul liber strică ochiul prin disproporţie. Prea multă lumină nu mai poate aduce un sens vederii. Prea multă apă provoacă înec, iar nu potolirea setei.

Fenomenul lent de progresare acceptă, în mod limitat, pentru organ luarea în posesiune a obiectului căruia îi este predestinat.

Destinul, aşa cum îl înţelegeau în mitologia lor vechii greci, poate fi înţeles şi ca o deteriorare existenţială, — a organelor supuse genetic unei curiozităţi care anulează instinctul de conservare.

Anularea sau deteriorarea parţială a instinctului nu mai provoacă nuanţare şi nici perfecţionare.

Tragedia, în sensul grec, semnifică imixtiune a unui sistem de referinţă într-alt sistem de referinţă. Ideea de destin face parte din ideile

vagi pentru că presupune două sisteme de referinţă simultane, dar netangente.

II.

Excesul instinctului, absenţa totală a curiozităţii provoacă inadaptare, limitare în timp, moarte.
Această idee mi-a fost sugerată de o observaţie, la urma urmelor, simplă. Un papagal în colivie refuză, chiar înfometat, să guste din sîmburii suavi şi exteriori ai unei căpşuni. Semn al instinctului, depăşind minima curiozitate faţă de o hrană compatibilă. De asemeni, am observat cu nedumerire spaima bruscă a unui papagal faţă de explozia sonoră a unei simfonii. Mi-am imaginat că pentru el un astfel de strigăt nu putea să provină decît din pliscul unei păsări uriaşe, un fel de elefant sonor.
Spaima unei libelule poate să fie faţă de pasăre. Spaima unei libelule faţă de un avion ar fi un exces al instinctului de conservare.
Furnicile pot fi înspăimîntate numai de animalul căruia i-ar putea fi hrană.
Spaima unei furnici faţă de elefant este de neînţeles.
Ideea de destin, la vechii greci, poate fi înţeleasă şi ca exces al instinctului de conservare disproporţionat în spaima sa faţă de lumea căreia nu-i acordă nici un dram de curiozitate. Această totală absenţă a curiozităţii se rezolvă întotdeauna în tragedie.

III.

Echilibrul dintre curiozitate şi instinct se constituie foarte rar, dar atunci cînd apare, el se numeşte intuiţie. Intuiţia provoacă obiecte. Arta este rodul direct al intuiţiei existenţiale şi în acest sens ea reprezintă progresul just şi echilibrat al umanităţii.

Ideea de artă este ulterioară apariţiei ca fenomen genetic a echilibrului dintre curiozitate şi instinct.

Vorbirea mai întîi, ca obiect, şi, mai apoi expulzarea din afara trupului uman a vorbirii sub formă de obiecte (cîntec, desen, culoare, formă modelată, — dansul ca expulzare a mişcării în afara trupului — şi toate acestea ca fii şi fiice ale intuiţiei) constituie materialul artei.

Evoluţia biologică pe această planetă se manifestă şi este semnalată în artă.

DE ARHITECTURĂ

I.

Arhitectura nu este o imitaţie a somnului. Ea cînd există într-adevăr se ia după stele fixe şi după crenge.
Piramida, memorabilă ca şi mormînt, dar nu ca şi clădire, a împins spre abstract locurile unde cei vii dorm.

II.

Uitaţi-vă şi voi dragilor cît de sus este şi cît de atîrnat este un cuib.
În el oul poate să stea. Mai somn şi mai speranţă decît oul nu avem altă vedere.

III.

Existenţa noastră în naştere este. A face o roată sub o casă nu e un dar dat mişcării, ci un coşmar mai puţin smuls somnului.

IV.

Nu este fix acest pămînt înconjurînd soarele. Nici atîta somnul nostru.
Casele sînt placente şi burţi ale mamelor noastre care ne nasc în fiecare dimineaţă.

V.

Nu te poţi scula de pe un pat decît dacă el merge în timp ce viaţa ta curge.

Dragii noştri arhitecţi, cum ni se lungeşte viaţa, să ni se lungească şi casa.

VI.

Uitaţi-vă şi voi la stelele fixe. La Steaua Oerului, bunăoară, numită şi Luceafărul. Vederea mea doarme într-însa. N-are ea raze, am eu privire.
De nesomn mă pot odihni şi în braţele propriei mele femei. De oboseală numai pe o roată pot dormi.
Căutaţi şi voi să faceţi ceva rotund care să mişte zidul — căutaţi şi voi să faceţi ceva oval peste care pasărea stînd şi clocind să iasă la spargerea valului de var nu o pasăre, ci un pat.

VII.

Tatăl meu şi cu mama mea cînd s-au împreunat şi cînd din neîntreruptă strîngere în braţe le-am scăpat eu dintre cele patru picioare ale lor, — de cal şi dintre două capete ale lor de vultur dublu, nu stăteau locului cînd se iubeau, ci cu pămîntul mergeau în jurul soarelui şi o roată cu şapte spiţe la căruţă o odihniseră sub patul lor de dor de cai.

VIII.

Ce nu mişcă şi ce îşi închipuie că stă, ce se aseamănă zidului şi ferestrei nu poate să ne înconjure. Casa nu este o mască a feţei mele. Nici căruţă nu este. Deşi are roţi sub dînsa.

IX.

Luaţi-vă şi voi după ceea ce există. Harnică e creanga şi lăsătoare de raze este steaua!

X.

Dacă merge pământul pe care îl arăm, de bună seamă că merge şi patul pe care-l visăm. Şi casa în care stăm cu roată de la Dumnezeu sub ea.

XI.

Dragii noştri, fără roată nimic nu este cerc. Dragii noştri, fără somn nimic nu are coşmar.

SOCLU PENTRU PUNCT

Punctul care este tot ceea ce este pretutindeni de nimic; — pe ce s-ar putea sprijini, decît pe concret, iar din concret, cel mai temeinic în mister fiind piatra!
Piramida ni se revelă ca un soclu solemn pentru statuia punctului. Ea nu se sprijină pe un cerc, deci ea nu a putut avea formă conică. Din pricina faptului că ochii au numai orizont, orizontul este o limită. Spargerea genuină a limitei se numeşte pătrat.
Pătratul reprezintă Nord-Sudul şi Est-Vestul primar. Mult mai tîrziu rombul încerca să se culce pe axa globului terestru la un mod cardinal.
Pătratul e prima roză a stelelor.
O imensă temeinicie de piatră se trebuia întruchipată în piramidă pentru a susţine punctul culminant din vîrful său.
Odată cu existenţa se naşte şi inerţia perpetuării ei. Odată cu 1, se naşte 2. Doi e asigurarea lui *unu*, însă fără de miracolul lui *unu*. Unicitate eternă nu e cu putinţă. *Doi* este posesiunea lui *unu*. Existenţa naşte posesiunea, prin nerealul ei, ratează, alienează existenţa din sinele ei. Doi ochi reliefează lumina murind-o. Unu nu este abstract. Prin 2 cantitatea apare şi devine abstractă aidoma nimicului primordial.
Abstracţia este lipsită de calitate dar bizuindu-se pe aceasta, pe concret, spre diferenţă de acesta, ea este aptă de eroare.
Unicul este în afară de adevăr. Cantitatea, din dezechilibru, naşte adevărul şi eroarea: 1 nu

are sistem de referinţă. 2 semnifică dintr-o dată linia unde orice 1 poate fi mijlocul ei.
Ne dăm seama că tot ceea ce este concret e unic şi deci calitativ. Ne dăm seama că tot ceea ce este abstract e repetabil deci cantitativ.
Piramida în totalitatea sa, dar mai ales prin vîrful său, semnifică însuşi cuvîntul, adică fortuirea abstractului în concret, unica şi singura cantitate identică, în conştientul nostru, calităţii.
Întunecînd întunericul, iată porţile luminii!
Contrariile sînt lipsite de victorie. Ele apar în cantităţi crescătoare şi descrescătoare şi eterne prin apartenenţa lor la timp.
Unicul începe prin a muri.
Capacitatea de a reînvia aparţine nimicului, ispăşit prin punct.

BEDUINUL

Beduinul, pe cînd stătea cocoţat pe dromaderă, zări în pustia nisipoasă a deşertului un os zîmbitor.
De bună seamă, şi-a zis beduinul, e un os de leu care şi-a lăsat pe aicea prin deşert oasele alergînd după Morgana.
D-asta e zîmbitor osul, mai zise beduinul în sinea sa căutînd-o peste dunele de nisip, în dreapta şi în stînga, pe Morgana.
Haidem, mai zise el dromaderei, şi se duseră în deşert, de-a dreptul spre orizont, zîmbind, în căutarea surîsului.

O ARIPĂ LOCUITĂ

A avea o casă, de fapt înseamnă a avea un sentiment. Înmulţindu-ne cu toţi foarte mult, ne sporeşte dorinţa de singurătate. Dacă nu va fi război, crimă şi scurgere de sînge, deci o nouă aşezare în suflet a salvaţilor, dacă va fi aşa cum este acum, un oraş al viitorului ar fi o risipă şi o risipire.

Nu cred că s-ar mai putea suporta ideea de bloc, din detestarea albinelor şi a furnicilor. Pentru cei singuri cu dragostea lor, pentru cei singuri cu tristeţea lor, se vor înmulţi, de bună seamă, locurile singure şi singuratice din aer. Cum visa bătrîna doamnă din Suedia, pentru copilăria ei visată de-a-n călare pe o gîscă, poate că vom înmulţi cu o aripă locuită aripile păsărilor. Poate că arborele păsărilor va avea o cracă de care nu s-a spînzurat nimenea. Şi poate că ora va avea în toiul ei o secundă numită “opreşte-te clipă”! Poate că timpul ne va dărui o particulă numai şi numai pentru noi, pe care să o locuim. Un oraş este de fapt un cadran solar primitiv. Noi, de fapt, locuim în timp. Poate că se va perfecţiona ceasul, poate că se va ieftini timpul. Poate că nu va mai trebui să stai la coadă la nemurire, pentru chifla unei secunde.

Prieteni, voi m-aţi întrebat cum aş putea să locuiesc într-un viitor mai lung decît prezentul. Poate că acest lucru este posibil în speranţă, în nefericita speranţă a celor care sînt de a şi fi. E vorba despre fericire, pe care noi am vrea să o sîntem, dar ea nu ne este.

LACRIMA LUCRURILOR

I.

Plînsul este însuşi plecat de la sine. Bucuria lui este sarea. Exprimarea lui, apa fără peşti. Rîu cu alte izvoare. Rîu cu două izvoare de mult singur la vale curgînd. Nimic mai melancolic decît steaua fixă noaptea văzută de omul fix. Nimic mai alb decît tot ceea ce este rece, lung şi întins între cine nu este şi între ce nu este.

II.

Plînge piatra? m-a întrebat roata trecînd. De unde să ştiu; i-am răspuns. Eu sînt tu, dar mult mai statornic. De aceea eu nu sînt de trecut, ci numai de păscut. Pe mine mă paşte sfintele Paşte. Pe mine mă umblă steaua cea stîngă! Pe mine mă vede domnul numit verde. Eu sînt iarba, pe mine nu trece nici un fel de roată. Întreabă-i pe ai tăi dacă ai a le zicere vreo întrebare.

III.

Tot ceea ce există nefericit este pentru că fericirea nu există. Tot ceea ce este mult îşi este sieşi pentru că puţin este ceea ce este. A plînge nu înseamnă a avea ochi şi a plînge nu înseamnă decît a fi. O, tu. Stai cum eşti şi propreşte-te. Stai tu. Alt organ ar trebui pentru o atît de tristă foame. Alt trup pentru o

atît de nepiatră, de neiarbă, de nesomn şi de nefericire.

IV.

Nu este al tău şi nu este al lui acesta de cer.

V.

În genere toţi cei care sîntem plîngem cu lacrimile altora; iepurele cu lacrimile bradului, bradul cu lacrimile stelei Canopus, steaua Canopus cu mirosul meu de brad, de cal, de iepure, de tu, de nu, de nimeni.

VI.

Tristeţea naşte. Forma ei e destul de sărată.
Noi ştim că toţi sîntem de mîncare, în timp ce tristeţea e ca sarea în bucate.
E un fel de a muri, în timp ce eşti, e un fel de a te trezi de după un somn. O, tu!

VII.

Un ochi este smuls şi cu vedere dinafară. E un fel de unu întors în doi, trei. E un fel de altă toamnă care se uită la toamnă şi cerul vede toamna întomnîndu-se. Este un fel de a nu fi singur, tristeţea. Este un fel de fel de a nu mai fi singur, fiind; de a nu fi singur cu toţii de faţă, de a nu mai avea piele peste trup şi pielea ochiului de a nu mai avea-o peste privirea devenită vedere. Ah tu! — este ca şi cum în pîntecul lui unu s-ar face tot unu, şi în creierul lui unu s-ar încreiera numai unu. O, tu!

VIII.

Tristeţea este o ţară care a plecat din propria sa ţară. Ea este ca un inorog care a părăsit inorogul privind inorogul.
Fel de vedere! dar nu cu ochi, dar nu cu trup.
Tristeţea este durerea altora a ta fiind.

IX.

Ce piatră tristă. Ce stea neluminoasă. Ce vărsătură de sare varsă soarele acesta care mi-a răsărit peste mîni.
Cît de mult. „Nu" există în ceea ce este; ce memorie are cel care plînge!
O, tu care te simţi singur între noi, care te simţi singur între doi, care te simţi pară între mere şi care ai orbit de vedere!

X.

Stare de durere, ah, tristeţea naşte.

XI.

Şi noi hai să ne ţinem de mînă. Nu vom mai pleca nimeni, nu vom mai merge niciunde. Noi sîntem ţara ei, ea va călători prin noi.
Opreasc̆ă-se,
Petreac̆ă-se,
Plîngă-se,
Ea.

AVATARIILE BUNULUI SIMŢ

I.

Gîndirea miraculosului Copernic a diferenţiat net adevărul de bunul simţ. Bunul simţ — stare de spirit superioară rezultată în mod direct din activitatea organelor de simţ — s-a vădit a fi valabil în relaţiile imediate, în acţiunile terestre şi în numerele mici. Starea cosmică — stare de revelaţie a conştiinţei — neagă parţial postulatele ca unităţi de bun simţ ale gîndirii. După opinia mea, postulatele trebuiesc înţelese mai puţin ca idei şi mai mult ca elemente ultime ale concretului şi prime ale gîndirii abstracte. Postulatele pot fi considerate puncte de impact ale concretului cu zona abstractă.

II.

A putea să ajungi la ideea că nu soarele răsare şi apune, ci pămîntul răsare şi apune, înseamnă negarea vederii concrete în numele vederii abstracte, mai apropiată de adevăr. Gîndirea abstractă are ca scop aflarea adevărului concret. Adevărul nu poate fi decît concret, material. De aceea adevărurile se descoperă, iar nu se inventează.

III.

Urmînd o consecvenţă posibilă, a felului de a gîndi al miraculosului Copernic, aşa cum ne apare ea dedusă din adevărurile descoperite de el, şi procedînd deci la o developare a

clişeului negativ pe care-l oferă bunul simţ pentru a obţine după el pozitivele, vom zice că: tot ceea ce pare plin este de fapt gol şi tot ceea ce nu pare a avea consistenţă (de pildă lumina) are de fapt consistenţă prin mişcare. Urmînd o consecvenţă de acelaşi tip vom spune că: dintre organele trupului uman singurul organ al fiinţei este cuvîntul. Vom adăuga, afirmînd că el (cuvîntul) este partea cea mai solidă, cea mai neperisabilă a trupului uman.

Vom considera piatra ca pe o bulă de vid şi numele pietrei ca pe o probă de material solid.

IV.

În acest sens, arta ni se pare a fi partea cea mai plină şi cea mai rezistentă a umanităţii.

În acest sens, tensiunea artei ni se pare a fi cu mult mai reală decît căderea unei niagare.

V.

În acest sens adevărul artei ni se arată a fi mai concret decît adevărul naturii.

Adevărul unui peşte e mai neesenţial decît adevărul unui şarpe. Adevărul unui şarpe e mai neesenţial decît adevărul unei păsări. Adevărul unei păsări e mai neesenţial decît adevărul unui cîine. Adevărul cîinelui e neesenţial faţă de adevărul omului. Adevărul omului e neesenţial faţă de cosmos.

Norbert Wiener spunea undeva: „Cea mai mare victorie posibilă constă în a fi, a continua să fii şi a fi fost. Nici o înfrîngere nu ne poate priva de succesul de a fi existat într-

un anumit moment de timp într-un univers căruia îi sîntem indiferenţi”.

VI.

Bunul simţ se află în contradicţie cu starea cosmică. Bunul simţ nu este interesat de adevăr, ci de aşezarea în adevăr. Adevărul nu are bun simţ. El se are numai pe sine şi este indiferent.

VII.

Urmărind o consecvenţă a gîndirii miraculosului Copernic vom gîndi că: sentimentele umplu sufletul şi cuvintele creierului. Gîndindu-ne cosmic vom spune:

Arta umple natura.

DESPRE CORPUL ALERGIC AL IDEILOR

Cel mai mare miracol al existenţei terestre îl constituie naşterea ideilor. Dacă umanitatea a apărut în urma naşterii spaţiului artificial în sînul spaţiului natural, spaţiul artificial reprezentînd însăşi umanitatea în raport cu spaţiul natural, el naşte la rîndul său spaţiu abstract.

Nu ştiu dacă la rîndul său spaţiul abstract va naşte în sine un alt spaţiu, superior, şi aşa la nesfîrşit, ori pur şi simplu spaţiul abstract va naşte în sine spaţiul natural, însă în orice caz putem afirma ferm că omul aflat în centrul spaţiului artificial are ca limite spaţiul natural şi cel abstract.

Ştiinţa reflectă în planul ideilor spaţiul natural, Politica — spaţiul social (deci spaţiul artificial) şi în fine Arta, spaţiul abstract. Evident toate aceste trei reflectări sînt, din punctul de vedere al spaţiului abstract, în interferenţă între ele; ba chiar mai mult decît atît în interdependenţă neantagonică, toate trei avînd întruparea comună în corpul ideilor (noţiune în sine, noţiune în tensiune şi noţiune în explozie).

Spaţiul abstract este exprimat prin idee, dar în acelaşi timp ideea este aceea care translează naturalul spre artificial şi acesta spre abstract, deci ea este omniprezentă dar neexprimată, în spaţiul natural.

Dacă universul natural este finit şi curb, universul artificial este finit şi infinit, totodată însă interior universului natural. Universul abstract este infinit şi interior totodată

universului artifical. Infinitatea nu poate fi concepută în sistemul de referinţă spaţiu-timp, ci numai ca act de interioritate pură. Infinitatea nu poate fi definită decît ca interior al punctului (acesta fiind înţeles la modul convenţional al geometriei abstracte). Tot ceea ce depăşeşte punctul are caracter finit. Orice dimensiune, oricît de mare, este finită prin caracterul ei neabstract. Tot astfel se propune a fi înţeleasă şi ideea de viteză. Viteza cea mai mare este viteza gîndului (adică semantica noţiunii — noţiunea este fixă, iar înţelesul său în mişcare). Viteza gîndului avînd un caracter abstract e singura viteză care poate fi infinită. În acelaşi timp are caracter interior şi nu poate fi concepută în sistemul de referinţă spaţiu-timp.

Îmi vine uneori să cred în forţa cuvîntului de a crea realitatea, şi prin aceea că interioritatea absolută e singura cu dimensiunea infinită, cu viteza infinită etc.

În fine, toate acestea sînt cazuri ideale şi limită.

Din punctul de vedere al umanităţii (născută în sinele spaţiului artificial), tendinţa spre abstract reprezintă tendinţa fundamentală. Călătoria şi Războiul, cele două trăsături ale paleo-istoriei umane, reprezintă încorporări de idei de călătorie sau idei de război. Zborul propriu-zis al omului în lună este inferior faţă de ideea omului de a zbura în lună.

Iar dacă spaţiul natural are tendinţa de a crea spaţiul artificial, spaţiul artificial are tendinţa de a respinge spaţiul natural. Acelaşi fenomen însă subtilizat îl vom regăsi şi în cazul spaţiului artificial care are tendinţa de a crea

spaţiul abstract în timp ce spaţiul abstract are tendinţa de a se detaşa de spaţiul artificial.
În acest sens corpul ideilor este alergic.
Cele trei spaţii: natural, artificial şi abstract, în simultaneitate, nasc următoarele caracteristici suprapuse într-o unică ecuaţie:
Spaţiul natural resimte abstracţia maternă devoratoare faţă de spaţiul artificial şi îşi ignoră propria sa inimă, spaţiul abstract; în mod simultan spaţiul artificial respinge, se alienează de spaţiul natural resimţind o atracţie solidar paternă faţă de spaţiul abstract, şi, — în mod simultan, spaţiul abstract resimte ca absurd spaţiul natural (putem defini noţiunea de absurd ca pe un contact nemijlocit al spaţiului abstract cu spaţiul natural, cu sens univoc de la abstract la natural) şi o tensiune alergică faţă de spaţiul artificial.
Evident însă o astfel de formulă ar fi schematică şi n-ar reprezenta decît raporturile simultane cele mai generale între cele trei spaţii, raporturi pe care le-am redus în expunerea de faţă la sensul lor cel mai general şi cel mai nenuanţat cu scopul de a le face sesizabile mai rapid. Desigur, în aceste relaţii am ignorat relaţiile dintre spaţiul pre-natural cu spaţiul natural pe care le bănuiesc de a nu fi de ignorare, şi — de asemeni — relaţiile dintre spaţiul abstract şi spaţiul post-abstract, care în mod sigur nu sînt de ignorare.

REALUL SOCIAL ŞI REALUL ESTETIC

Acum o lună sau două, am citit un foarte interesant articol semnat de prof. Edmond Nicolau, un articol dedicat stării fizice a lumii, un articol de mare generalitate care, mărturisesc, m-a impresionat în mod deosebit. Ce m-a impresionat în acest articol a fost teza lui şi anume că trăim într-un univers stratificat. Autorul demonstra foarte exact, cu mijloacele ştiinţei, acest lucru. Evident, era vorba acolo despre universul fizic, despre straturile lui calitative. Cred că nu sînt foarte departe de bunul simţ dacă mărturisesc că, după opinia mea, raportul dintre realul social şi realul artistic, raport ce există fără îndoială, nu este unul de confundare, ci de corelaţie, de interdependenţă. Aceasta nu este numai de natură cantitativă, ci şi de natură calitativă. De ce calitativă? La urma urmelor sensibilitatea, opera de artă exprimată, face parte şi ea din real, este o parte integrantă a sa, este realul din punctul de vedere al omului. Al omului-artist? Să vedem. Realul este şi el de foarte multe feluri. Există un real obiectiv, un real de natură fizică, există un real social, dar şi realul social, el însuşi, este un raport, de o nuanţă obiectivă, ponderea căzînd pe obiectiv. Dacă luăm ca sistem de referinţă simţurile omului şi modul lui de a percepe realul, atunci putem spune că realul social este o funcţie mai generală şi mai abstractă întrucîtva decît realul artistic, care este o funcţie cu un caracter aparent mai abstract, în fond fiind mai aproape de concret. Platon putea să creadă într-un adevăr absolut, într-o

oarecare măsură identificabil cu divinitatea. Sigur că dacă luăm ca un postulat ideea existenţei unui posibil adevăr absolut, atunci teza este de o foarte mare frumuseţe morală şi, evident, în numele unui adevăr absolut trebuie sacrificată orice înfăţişare vicinală a lui. Dar cum noi ştim foarte bine că adevărul, el însuşi, este o relaţie, este un raport, şi că aceste tipuri de raporturi pot fi între termeni foarte apropiaţi, dar delimitaţi nesigur, ideea de a sacrifica o realitate pentru o altă realitate nu mai poate fi concepută astfel. Noi spunem că scriitorul trebuie să reflecte în opera lui adevărul vieţii, deci adevărul social. Este foarte adevărat, dar însuşi actul de reflectare al adevărului social, translaţia lui în sistemul de referinţă al scrisului, bunăoară, atrage după sine o modificare a înfăţişării sale în funcţie de acest sistem de referinţă.

Ca să fac o comparaţie, aş spune că adevărul poate fi comparat, bunăoară, cu benzina. Într-un fel se comportă ca într-un motor de reactor, altfel într-un motor de motocicletă şi, în fine, altfel într-o lampă care funcţionează cu benzină. Nu este vorba de a sacrifica aici lampa în numele benzinei şi nici de a sacrifica benzina în numele unui motor; este vorba doar de a pune într-un sistem corelaţional just situaţia de fapt. Adevărul în artă se comportă la fel. Ce înseamnă adevăr în artă e foarte greu de spus, pentru că arta, avînd un caracter monadic şi individualist în primul rînd, reprezintă de la caz la caz un adevăr propriu, o descoperire proprie. Orice descoperire poate pînă la un punct să acopere găsirea unui adevăr. Ce se descoperă? Evident, un adevăr.

Cum putem noi reflecta o epocă socială în artă? Reflectăm relaţiile sentimentale, tensionale şi vizionare, aşa cum pot fi ele, aşa cum pot începăpea ele în sistemul de referinţă al artei. Sigur că arta este departe de a fotografia relaţiile sociale. Chiar şi ideea unui copac translat într-o fotografie este altceva decît un copac care foşneşte din frunze.

Descoperirea în artă echivalează cu adevărul. Adevărul însă nu poate fi inventat. Ceea ce se poate inventa este drumul, deducţia adevărului. În acest sens putem afirma că unul este modul de a deduce adevărul prin artă, altul prin ştiinţă şi altul prin politică. Asta nu înseamnă că avem de-a face cu trei adevăruri, ci înseamnă că avem mai multe canale de a ajunge la adevăr; şi că nu există un canal superior celorlalte, pentru a atinge adevărul, pentru că adevărul nu trebuie imaginat ca un punct, un punct fix.

Unul dintre vechile mituri ale gînditorilor era acela de a descoperi adevărul într-o singură cifră. Citez mitul foarte frumos şi foarte vechi, mitul literei Aleph, care reprezenta nu numai făptura omului, dar, totodată, reprezenta punctul din univers în care, dacă eşti plasat, realizezi tot universul în mod global.

Adevărul nu este static, el se aseamănă întrucîtva cu timpul, adică el însuşi are o evoluţie în timp şi spaţiu, în timpul obiectiv şi în cel interior, în spaţiul fizic şi în spaţiul imaginar; de aceea drumurile pînă la el sînt multe şi diferite. Din punctul de vedere al artei, îmi imaginez un adevăr polipier, multiform şi cu miriade de ochi, putînd fi atins din foarte multe unghiuri.

Un prieten îmi spunea, încă de pe cînd eram adolescent, şi am reţinut această formulă interesantă a lui, că dacă meditezi foarte mult asupra unui singur lucru şi ai consecvenţă în aceasta, poţi să ajungi la adevăr prin simpla monotonie a meditaţiei. De bună seamă că avea dreptate; se poate ajunge şi pe această cale la un aspect al adevărului care se mişcă. Starea dinamică a adevărului acceptă o pluralitate de sisteme de referinţă.

Un poet de tipul lui Bacovia are o structură şi un adevăr de tip dogmatic. Dealtfel, este remarcabil faptul că marii artişti creează dogme. Nuanţînd, aş putea spune că poezia lui Bacovia surprinde un moment din istoria adevărului şi, ca orice moment petrecut în trecut, el capătă un caracter fix. Adevărul are nenumărate surse şi o infinitate de istorii. Să nu uităm că Bacovia a folosit ca metodă de creaţie evocarea, mai puţin invocaţia şi încă şi mai puţin afirmaţia. Aş mărturisi că evocarea fixează puncte din istoria adevărului, iar invocaţia tinde să depisteze posibile trasee ale adevărului.

Rolul artei nu este în primul rînd acela de a exprima idei, ci acela de a exprima tensiunea ideilor. Dar, ca să poţi exprima tensiunea unei idei, o idee generală trebuie întotdeauna să planeze pe fundalul operei de artă. Şi tot ceea ce încercam să disociem mai devreme, la aceasta se referă, înţelegînd ideea în artă ca pe o aspiraţie spre adevăr.

SENTIMENTUL MILEI

I.

Cînd tu însuţi împreună cu existenţa ta cu tot nu-ţi mai apari, atunci eşti bun să fii azil şi pat pentru milă.

II.

Mila nu este pentru cineva anume. Acest sentiment dureros seamănă mai degrabă cu limba pe care tu o vorbeşti, care nu este limba ta anume. Ea este a tuturora părînd a fi a fiecăruia.

III.

E ca şi cum ai vorbi însăşi vorbirea. Mila, din milă pentru ea, mă face să o declar un fel de gramatică a sentimentelor.

IV.

Mila este josnicia generală a sentimentului ca sentiment, avînd însă o nobleţe particulară. Ea este mai joasă decît străfundul oceanului ca înălţime şi mai susă decît orice număr, fără să fie cifră.

V.

Mila niciodată nu îţi este. Ea ţi se face. În acest sens ea este o lucrare făcută de către ciungi, ea este o lacrimă lunecoasă a orbului.

VI.

Mila este înţelegerea profundă dar lipsită de memorie a fostelor animale din noi.

VII.

Mila nu aparţine cuiva anume, ci cîţiva oameni îi dau găzduire.

VIII.

Mila doarme.

IX.

Treceţi prieteni desculţi pe lîngă ea şi în pas plutit ca să nu cumva să o treziţi.

X.

Ea seamănă leit cu dragostea, dar n-a fost niciodată dragoste.

XI.

Mi-este greaţă în timp ce plîng. Ah, Doamne, mi-e milă.

VALOAREA CA SOMN AL LOIALITĂȚII

I.

Cînd doarme cîinele, răsare soarele. Cînd iepurele naşte, stelele, cît de încete ne-ar părea a fi, ne şi sînt, iuţi, din nedureroasă lumină.

II.

Cînd tot ceea ce se repetă fără să fie ochi, — se repetă, — atunci, ceea ce nu se repetă ne repetă.

III.

Loialitatea promite prin repetare a prezentului un viitor.
Întemeierea ordinii se bizuie pe loialitate. Numai atunci cînd liniştea lucrurilor este aidoma geometriei lui Euclid, valoarea îşi poate scoate la lumină copilul din flori.

IV.

Statul se bizuie pe loialitate.
Istoria statului se bizuie pe valoare. Statul puternic, din loialitate numai, îşi aduce aminte de valoare. Apariţia poetului în stat este de bună-seamă un răsfăţ.

V.

Abia după ce se termină lupta, abia după ce se numără morţii, abia după ce se spală putoarea

sîngelui, abia după ce se spală steaua de raze, abia atunci, şi nici atunci, ceea ce este frumos ne trebuie, în pofida aceluia ce a fost victorios.

VI.

Trebuie să doarmă piatra ca să curgă apa, şi, după secetă aspră, trebuie să înceteze ploaia binecuvîntată ca să ne bucurăm galeş.

VII.

Să ai timp şi lene înseamnă a avea valoare. Eu n-am văzut vreun şef de oşti să-şi alunge soldaţii crezînd, nebun, că-şi va învinge duşmanii prin vreun schilod de cîntăreţ.

VIII.

Numai pentru ceea ce a fost avem cîntece şi preţ la aur. Pentru ceea ce este numai loialitate ne trebuie.

IX.

Piramida numai ca mormînt are valoare.

X.

Trupul prin monotonia lui de a fi trup este infinit mai apărat de sinele său decît versul cîntat în revelaţia sa, de către ureche.

XI.

A avea un prieten este mai vital decît a avea un înger.

NOŢIUNEA CA FIICĂ A MIRĂRII

Mi-a fost dat să văd o pisică, mirîndu-se. Atingea cu laba antena tranzistorului şi apoi, repede, cu uluire, îi contempla umbra vibrînd pe zid. Apoi din nou atingea antena şi imediat îşi întorcea capul, să vadă umbra mişcîndu-se pe zid. I-am fost recunoscător, fie şi numai pentru aceea că ciudata şi neanimala ei curiozitate nu i s-a transformat nici în poftă de mîncare, de vînat, şi nici în frică.

Bănuind că nu poate să fie o pisică firească, ci una mistică, adusă pe masa mea tocmai din Egiptul Faraonilor Bubastis, am avut brusc revelaţia faptului că gîndirea nu e simultană cu vorbirea, cu cuvîntul, ci independentă de ea, simultană cu ea, sau după ea.

Dacă noţiunea ar fi numai simultană cu cuvîntul, atunci ar exista: sau o limbă unică pentru toate popoarele, sau fiecare limbă ar avea noţiunile sale aparte şi orice traducere sau echivalenţă ar fi imposibilă.

Pisica mea egipteană Bubastis mi-a amintit de hieroglife, care erau semnele unor noţiuni, şi de sublima scriere chineză, pe care oricine o poate citi dacă-i învaţă sistemul, fără să ştie în schimb nici o limbă anume, bunăoară chineza.

Misterul noţiunilor mi-a apărut a fi misterul mirărilor simple şi fundamentale.

Şi dacă noţiunea e fiică a mirării, mirarea poate fi strigăt, vocală, consoană...

Mirarea poate fi mută, cum mute sînt cifrele!

Mirarea poate striga — în aparte sunete, — noţiuni generale.

Mirarea poate fi numai strigăt fără umbră de noţiune, fără posibilitate de semn.
Întîlnirea dintre noţiune şi cuvînt e logodnă neeternă, care poate fi şi ruptă.
Să te miri fără să ţi se facă frică, fără să ţi se facă foame, iată locul de origini al noţiunii!
Cuvîntul e cu totul alt miracol! Poate că descinde şi el din mirare. Dar dacă e mai rudă cu cîntecul? Cu cîntecul de adormit copiii proaspăt alăptaţi, copiii de pînă în mirare?

ÎNCEATA GÎNDIRE A ARBORELUI SECULAR

În cîmpul cu iarbă pieritoare se înalţă umbros şi falnic arborele secular.
Au venit turmele de cerbi şi de căprioare, voindu-se sub umbra lui, dar tocmai atunci alte turme de cerbi şi de căprioare au venit voindu-se sub umbra lui.
Cerbii se bătură pînă-şi frînseră coamele, pînă-şi rupseră carnea, pînă-şi scoaseră la iveală gingaşele coaste albe.
Căprioarele fără de cerbi se risipiră în patru vînturi, sterpe.
Veniră apoi din pieziş de munte şi din domol de deal cete de mistreţi grohăind de soare ca să se umbrească la arborele secular. Dar, vai, tocmai în aceeaşi vreme şi exact în acelaşi timp veniră şi alte cete, multe, de mistreţi grohăind de soare, însetate de dor de adumbrire.
Şi mistreţul se bătu cu mistreţ, pînă-şi rupse colţul, pînă-şi sîngeră jugulara, pînă-şi lăsă iluminată de rază şira vertebrelor albe. Iar purcelele grohăind şi sterpe se risipiră spre munte.
Lupii veniră rînjind cu şirul lupoaicelor după ei, dar în acelaşi răstimp, alţi lupi cu alt şir de lupoaice, la arborele secular se întîlniră.
Lupul rupse blana de lup, lupul mîncă lup. Schelăcăind, lupoaicele se pierdură în bărăganuri, sterpe şi uscate.
Au venit violeţii, dar întîlniră violeţi şi mîncară violet, iar violetele sterpe dusu-s-au.
Au venit trimbulinzii cu trimbulindele după ei, dar s-au izbit de trimbulinzii care veneau

cu trimbulindele după ei, şi a fost război şi muierile lor au rămas sterpe.
Au venit unii care s-au întîlnit cu unii, şi s-au mîncat unii cu unii.
Au venit alţii şi s-au întîlnit cu alţii, şi s-au mîncat alţii cu alţii.
Arborele secular, de unul singur, cu greu putea, fiind greoi, să aibă un gînd în sinea trunchiului lui.
Al meu este arborele! au strigat cerbii.
Al meu este arborele! au strigat mistreţii.
Al meu este arborele! au strigat lupii.
Al meu este arborele! au strigat violeţii.
Al meu este arborele! au strigat trimbulinzii.
Al meu este arborele! au strigat unii.
Al meu este arborele! au strigat alţii.
Arborele secular, foarte încet la gîndire, se gîndi cu o foarte lentă mirare: Doamne, de ce s-or fi mîncînd între ei arborii ăştia mărunţi, ai nimănuia şi fără de rădăcină!

Nevoia de artă

ROLUL LITERATURII

I.

După opinia mea în societatea contemporană rolul literaturii este la fel de important ca şi rolul ştiinţei. Literatura (şi aici am în vedere evident numai literatura majoră, valoroasă) reprezintă specificitatea umană în cel mai înalt grad, impulsionează sensibilitatea şi educă prin forţa exemplului particular latura generală de nobleţe şi de sublim a sentimentelor ca act de conştiinţă.

Bineînţeles că societatea contemporană este profund diferenţiată, adeseori sfîşiată de contradicţii, inegală din punctul de vedere al dezvoltării sociale şi deci inegală şi din punctul de vedere al culturii şi receptivităţii la cultură. Literatura (şi subliniez din nou, nu mă refer decît la literatura autentică, iar nu la subprodusele ei), reflectînd raporturile individului cu societatea, nu poate fi privită ca un sistem unitar (după cum pot fi privite ştiinţele abstracte care au tendinţa de a descoperi şi descoperă legi), fenomenul literar trebuie înţeles profund diferenţiat, tendinţa literaturii fiind nu aceea de a descoperi legi, ci aceea de a opta şi a acorda tensiune emoţională legilor, de a reprezenta legile prin sentimente. Aceasta nu înseamnă că literatura nu poate descoperi legi. Ea poate descoperi şi legi noi, şi nu o dată scriitorii au fost precursorii unor descoperiri ştiinţifice, dar sensul principal al literaturii este de a transmite prin sentimente (ca act de conştiinţă) legile naturii şi mai cu seamă legile

naturii umane. De aici decurge şi forţa educativă a literaturii, înţelegîndu-se prin forţă educativă nu transformarea şi modificarea spontană a cititorului, ci stîrnirea prin sentimente, în conştiinţa cititorului respectiv, a unei opţiuni mai desluşite către nobleţe şi sublim.
Deci, rolul literaturii în societatea contemporană este de o importanţă covîrşitoare.
Atîta timp cît oamenii vor comunica prin vorbire, va exista şi literatură.
Cu cît mijloacele tehnice de comunicare se vor perfecţiona (tiparul, discul, magnetofonul, radioul, cinematografia, televiziunea), şansele de circulaţie ale literaturii sînt sporite. Literatura, în esenţa ei, nu ţine neapărat de cuvîntul scris.

II.

Viitorul literaturii sînt convins că va coincide cu viitorul omului. Nu împărtăşesc cîtuşi de puţin pesimismul panicard al celor care cred că tehnica va desfiinţa interesul faţă de literatură. Dimpotrivă! Nu cred, de asemenea, că literatura va putea fi fabricată de computere. Este adevărat că, cel puţin în principiu, un computer poate să facă un sonet de Shakespeare. Da, dar aceasta cu condiţia să se fişeze opera shakespeariană şi să se programeze în computere structura sonetelor lui Shakespeare. Dealtfel, computerele şi în ştiinţă au rolul de a soluţiona, iar nu acela de a crea. Cui i-a dat vreodată prin cap şi cine şi-ar

putea imagina vreodată că prin crearea unui ceas perfecţionat se poate crea şi timp?
Dar în legătură cu viitorul, în special al poeziei, după opinia mea, mai există şi o altă problemă pe care am s-o expun pe scurt:
Una dintre pricinile pentru care se scrie poezie este şi aceea de a comunica esenţial uman, pentru că poezia este tot ceea ce desparte pe om de orice altceva. Ea este diferenţa specifică, definitorie, între genul minim şi genul proxim.
Tocmai de aceea, poezia, exprimînd conţinutul cel mai specific uman cu putinţă, are o înfăţişare nuanţată: naţională. În secolul nostru, poezia diferitelor naţiuni şi naţionalităţi cunoaşte o înflorire fără precedent... De ce? Pentru că nevoia de comunicare esenţială a sporit, pentru că nevoia supravieţuirii individualităţii în cadrul colectivităţilor din ce în ce mai ample a devenit o problemă reală.
Într-o oarecare măsură şi într-un grad din ce în ce mai evident, poezia a început să joace un rol regizabil în comunicarea nu numai în cadrul unei naţiuni, ci şi în relaţiile internaţionale.
Dar în cazul poeziei create de individualităţile unor naţiuni mici sau medii, problema se pune într-un mod deosebit în ceea ce priveşte structura poeziei, decît în cazul naţiunilor a căror limbă este deja un bun internaţional.
De aceea, după opinia mea, de exemplu, în cadrul poeziei româneşti, contemporane, accentul alunecă de pe cuvîntul poetic către tensiunea poetică, mai uşor convertibilă într-o limbă de circulaţie internaţională. Această

tendinţă de natură meta-lingvistică tinde să considere cuvîntul nu ca pe un scop, ci ca pe un mijloc.
Se poate remarca din ce în ce mai accentuat folosirea cuvîntului, ca vehicul, deshermetizarea complexului lingvistic şi mutarea rafinamentului de frază, către rafinamentul de tensiune a sentimentelor.
Poezia fără cuvinte, desigur, nu se poate scrie, iar un meta-lingvism total, desigur, ar duce la o poezie telepatică.

III.

Sarcinile scriitorului contemporan decurg din însăşi specificitatea tipului de literatură şi personalităţii fiecărui scriitor în parte, limbii în care scrie şi tradiţiilor culturii din care face parte. Îmi este foarte greu să generalizez, dar pot mărturisi cu claritate în ceea ce mă priveşte că forţa de reprezentare universală a unei anumite poezii eu cred că rezidă, pe de o parte, în cercetarea condiţiei umane generale raportată la un spaţiu şi la o cultură naţională specifică, şi pe de altă parte în modul plin de tensiune, particular şi original, în care sînt captate sentimentele. Nu cred că literatura ca forţă de expresie evoluează în mod vizibil. De la Homer pînă la Tolstoi, ca artă literară, expresia n-a evoluat cu mult. Au evoluat şi s-au diferenţiat însă aproape exploziv sentimentele. Aceasta datorită cunoaşterii umane care a progresat imens, cît şi evoluţiei sociale care de asemenea a înregistrat modificări fundamentale. Captarea noilor sentimente şi retransmiterea lor mi se pare a

fi sensul capital al poeziei contemporane. Dar repet, nu pot generaliza, arta scrisului fiind o artă a individualităţilor creatoare.

NEVOIA DE ARTĂ

I.

Împărtăşesc întru totul opinia recentă a lui Aragon dintr-un interviu acordat revistei „l'Express", — că secolul nostru nu poate fi exprimat decît prin roman. Nu fixarea la un gen anume m-a tulburat la această afirmaţie, ci recunoaşterea deschisă a rolului artei şi a necesităţii ei sine qua non.

Faţă de utilitarismul complet şi imediat al multor alte activităţi spirituale umane, arta îşi exercită la modul cel mai general utilitarismul ei. Creată nu numai pentru timpul liber, semnificaţia ei de expresie a libertăţii capătă un caracter pronunţat. Nu este vorba nici un moment de libertatea individului în raporturile liberale cu societatea, ci este vorba de însăşi libertatea speţei în raport cu existenţa. Dealtfel, arta majoră nici nu se adresează în mod special individului pentru sine, ci individului în raport cu colectivitatea. Istoria, reprezintă întreg corpul existenţelor umane de la începuturile lor conştiente şi pînă în prezent, arta exprimă istoria încă neîntîmplată a viitorului în punctele ei de aspiraţie.

În acest sens, ideea de frumos este o idee profund morală şi tot în acest sens putem considera zona estetică o culminaţie a zonei etice.

Nimic mai fals decît interpretarea ideii de frumos ca o idee a gratuităţii. Nu există frumos gratuit, — în primul rînd şi de aceea că frumosul şi ideea de sine a frumosului sînt un

act de comunicare. Caracterul profund democratic al comunicării în artă descinde în mod firesc din însăşi „utilitatea" artei. Bunăoară, faţă de ştiinţă, care prin natura ei cere nu numai o pregătire specială de conştiinţă, un limbaj special şi a cărei utilitate are un caracter quasi-imediat, creaţia de bunuri concrete, — arta, la rîndul ei, creînd obiecte ale spiritului, exclude din sine conjuncturalul pur şi se lasă comunicată în toate timpurile acceptate de verbul unei limbi.

II.

Cîmpul gravitaţional al artei este — pentru mine — poezia şi mi-aş îngădui să spun că poezia, în ultimă instanţă, sub o miriadă de forme, e însuşi cîmpul gravitaţional al cunoaşterii în genere, nu numai prin artă. Nu putem trăi fără poezie şi cultura naţională a popoarelor afirmă acest fapt cu necesitate, reprezentîndu-şi în ultimă instanţă specificitatea şi mesajul planetar. Un vas cu lopeţi de pe Nilul de acum cîteva milenii ne poate da o idee despre ştiinţa nautică a vremii, dar o piramidă ne dă semnificaţia nu numai a unui popor, ci şi a sufletului uman în genere şi a mesajului lui etern şi cosmic.
Dar necesitatea poeziei nu este numai cosmică, ci şi imediată. Diferenţă specifică a omului faţă de orice altceva şi chiar a omului faţă de om, poezia, exprimată sau nu, face parte integrantă din orice activitate umană, devine şi trebuie să devină un bun al tuturor, social şi naţional.

Cu atît mai mult cu cît ca fenomen ea este implicată în fiecare individ. Cu cît societatea tinde să creeze maselor un timp liber mai mare şi mai profund, cu atît poezia existentă în fiecare individ cheamă cu necesitate propria sa exprimare.

III.

Poezia nu este numai artă; ea este însăşi viaţa, însuşi sufletul vieţii. Ea se exprimă în primul rînd prin artă, dar nu numai prin artă. Înţelegerea poeziei numai ca artă sărăceşte noţiunea de poezie. Ea nu este un mod de existenţă, cum se susţine uneori, ci o componentă fundamentală a existenţei.
Uneori mărturiseam prietenilor mei că poeţii adevăraţi nu sînt scriitori. Arta scrisului şi noţiunea de scriitor cuprind pe prozatori, dramaturgi şi eseişti. Poeţii adevăraţi nu sînt scriitori, ei sînt şi scriitori.
Dacă prozatorul poate inventa, dacă pictorul poate avea viziuni, poetul inventează în măsura în care este şi prozator, are viziuni în măsură în care e şi pictor. Poetul autentic nu inventează; el exprimă poezia din oameni, descoperă poezia din oameni, îşi modifică destinul după destinul poeziei din oameni, ca să fie crezut şi eficient.

IV.

Nu putem inventa sentimente. Le putem descoperi şi exprima, iubi şi urî, le putem apropia de inimă sau le putem respinge.

Actul de creaţie în poezie trebuie interpretat şi înţeles foarte nuanţat. El rezidă mai ales în destinul celui care naşte poezie, dar şi în destinul social al poeziei însăşi. Mi-aş îngădui să spun că poetul este de fapt proprietatea privată a poporului său, a statului său şi că el nu se are nici măcar pe sine. Frumuseţea este că frumuseţea naturii lumii se exprimă nu prin sine, ci prin poezia existentă în om şi exprimată de poet.

V.

Ca să surîdem, putem spune că în măsura în care spiritul are dinţi şi stomac, poezia, — cu poet cu tot — este o hrană spirituală. Dar ca să vorbim grav, putem afirma că fără poezie omul nu s-ar distinge de neant.

DESPRE NATURA FIRESCULUI

M-am întrebat adeseori în ce constă puternica şi repetata impresie pe care o produce asupra spiritului meu lectura celor „Doisprezece Cezari" a lui Suetonius. Nici bîrfa subtilă, nici neverosimila plasticitate şi nici măcar anatomia moravurilor unei vremi nu s-au constituit în pricini suficiente unei explicaţii. Alăturate textului biblic, comparate cu „Măgarul de aur" al lui Apuleius, — sau pus în paralel cu aproximativul său contemporan, Petronius, — întotdeauna, indiferent de predispoziţia lecturii, paginile lui Suetonius îmi apăreau minore şi vicinale.

Şi, totuşi, o de neînlăturat impresie, o ştampilată memorie mi-a dezis bunul simţ al acestor comparaţii de natură valorică. A trebuit să văd cu spiritul liber statuia lui Venus din Millo. A trebuit să contemplu, mut de sentimente, „Discobolul" lui Miron; îndelung a trebuit să încerc să uit portretul plin de realitate al împăratului Alexandru Macedon. Mi-au plăcut toate acestea tulburîndu-mă totodată, tulburîndu-mă printr-un secret presentiment de respingere trăit simultan cu admiraţie faţă de aceste obiecte de artă sacralizate prin educaţie.

Întocmai ca şi existenţa, obiectul de artă grec, cît şi cel consecutiv latin, pot stîrni, şi stîrnesc adesea, tensiune, adică existenţă. Suind din natură, pe care neputînd s-o reproducă s-au mărginit s-o imite, — înfăţişările sale — din durerea de a nu putea reproduce şi din obedienţa de a imita, obiectul de artă grec şi cel latin se răzbună asupra modelului său

natural, mutîndu-l pe acesta în răceală şi în eternitate; surprinzîndu-l şi fixîndu-l numai în ritualul său. În mod firesc, idealul de artă de acest tip este hedonist. În mod natural, se caută în natură frumosul. În mod sublim se substituie ideea de frumos ideii de natural. A opera o selecţie în natură, acordînd unei părţi însemnele frumosului şi unei alte părţi însemnele urîtului, semnifică un prim act de suveranitate a zonei estetice.

Frumuseţea trupurilor umane, aşa cum ne-au reprezentat-o sculptura greacă şi latină, semnifică o împăcare cu ideea de trup, ca şi cum trupul uman ar fi firesc, ca şi cum natura terestră ar fi firească. Conceptul de frumos şi conceptul de urît au nu un caracter de generalizare, ci unul selectiv. Deşi independente faţă de obiectul care le stîrneşte, ele sînt interioare acestui obiect, adică natura, adică trupul uman.

Conceptul de frumos şi conceptul de urît sînt subsumate şi subordonate ideii de firesc şi sentimentului de firesc.

Cezarii lui Suetonius nu sînt foarte îndepărtaţi de propriile lor statui. Ei sînt, în prima lor parte, buni şi, în a doua lor parte, răi. Ei sînt frumoşi, dar niciodată sublimi, ei sînt urîţi, dar niciodată himerici.

Cei „Doisprezece Cezari" ai lui Suetonius sînt fireşti, provenind dintr-un popor firesc, existînd într-un secol firesc.

Pentru Suetonius *existenţa omului este firească şi numai viaţa lui şi destinul lui sînt nefireşti*. Personajele lui există ca şi cum deasupra lor n-ar fi cerul cu stele; eroii lui există ca şi cum n-ar locui pe o planetă

suspendată în cosmos. Trupurile lor sînt fireşti şi definitive.
Într-un fel, cartea lui Suetonius reprezintă culmea spaţiului închis, — eroii săi propunînd maxima libertate, aceea a frumosului şi a urîtului, — a binelui şi a răului — a adevărului şi a minciunii, care se poate exercita într-un spaţiu finit.
Niciunde în altă parte absenţa infinitului nu este mai flagrantă. Toată aventura existenţială rezultă din combinaţia celor 10 cifre, ca şi cum cifra ar reprezenta numărul, ca şi cum litera ar reprezenta cuvîntul.
Civilizaţia greacă şi latină mă fascinează în primul rînd prin faptul că trupul omului este considerat bine-înţeles. Trupul omului este considerat postulat intangibil, de bun simţ creator de spaţiu ideatic.
O astfel de civilizaţie nu putea naşte altceva decît democraţia şi liberalismul. O astfel de civilizaţie nu putea naşte decît ideea de irepetabile monade. Numai o astfel de civilizaţie putea da naştere ideii de libertate.
Prin limitarea spaţiului şi prin translarea firescului de la cosmic la obiectul oarecare, o astfel de civilizaţie se refuză oricărui spirit mistic.
Zeii greci şi cei latini, imaginaţi cu trupuri umane şi învestiţi cu o biologie şi o psihologie semi-umane, — nu sînt altceva decît nişte simple pietre de hotar care despart mentalitatea greco-latină de cea a întregului rest al lumii contemporane ei, lume de o natură cosmică, mistică, lume care realiza trupul omului ca absurd şi numai viaţa, în genere, ca firească.

Tulburarea pe care Suetonius o produce în spiritul meu este geamănă, dar inversă ca sens, tulburării magice care fumegă deasupra textelor biblice.
Firescul este de natură instinctivă. Firescul este o necesitate. Starea firească este opusă stării revelaţiei. Firescul presupune absenţa totală a mirării. Din ipostazele mişcării, firescul îşi reţine pentru sine numai pe cea a inerţiei.

IDEEA DE DESTIN

Există o idee de destin în literatură, căci destinul, el însuşi, este departe de a fi o idee. De aceea noi nu putem considera destinul aşa cum este el revelat în operele literare nici ca un concept şi nici ca o structură.

Atît în tragedia greacă cît şi în epica modernă (Tolstoi, Faulkner) putem recunoaşte ideea de destin printr-unul din fenomenele caracteristice pe care le produce în planul emoţional al conştimţei: sentimentul măreţiei. Ideea de destin este o idee limitată a eposului. Starea inefabilă care defineşte orice act epic provenind tocmai din imprevizibilitatea fenomenului epic, în acest caz limită al destinului implacabil şi deci previzibil, iradiază din sentimentul măreţiei, măreţie rezultată din generalizarea sentimentelor de angoasă provocate de imprevizibilul ordinar al stării epice. Dintr-un anume punct de vedere şi sentimentul măreţiei ţine de nelinişte, deşi el se constituie la rîndul său ca o limită a acesteia, aşa cum destinul se constituie ca o limită a eposului.

Sentimentul măreţiei este perceput într-o formă fixă, de o graţie spirituală exactă. Sentimentul măreţiei este hieratic şi ritualic. Forma hieratică nu are desfăşurare în timp, ca şi ritualul. Ea se află la hotarul unde semnificaţia se schimbă în semn. Chiar şi starea ei în spaţiu este redusă la linie.

În prima aparenţă, hieratismul pare a nega starea epică. Fiind foarte asemănător dogmei, el pare a ţine de lirism, dar este vorba numai de o exterioritate, hieratismul fiind inefabil

(deşi static, profund epic) dogma excluzîndu-se ca şi starea lirică, din inefabil.
Înţelegem destinul în opera de artă ca pe o stare limită cu patru faţete (piramidă cu bază triunghiulară) implicînd în succesiune degradată — măreţie, hieratism, inefabil.
Dacă s-a făcut afirmaţia că literatura rusă iese din „Mantaua" lui Gogol, afirmaţie de îndreptăţire mai mult istorică decît conceptuală, cred că litera scrisă suportă o afirmaţie mai puţin genetică şi mai mult de ideologie a artei, spunînd că din „Moartea lui Ivan Ilici" s-a născut marea proză a secolului XX.
Ceea ce este uimitor în proza modernă, ceea ce poate uni printr-o singură caracteristică mai toate capodoperele epice generate de acest secol, este redescoperirea şi redimensionarea destinului şi a ideii de destin.
Reluarea marii dimensiuni a tragediei greceşti n-a mai coincis cu desfăşurarea ei în unitatea (dedusă de clasicismul francez) de spaţiu, timp şi acţiune. Mai mult decît atît, destinul, care în tragedia greacă se exercită numai asupra persoanelor predestinate, adică numai asupra eroilor, îşi afirmă în secolul nostru parcela redusă de acţiune. Tolstoi face ca să se exercite destinul implacabil asupra unui personaj mediocru (Ivan Ilici), într-un spaţiu oarecare şi într-un timp indiferent.
Nimic nu străluceşte în această nuvelă nici măcar un plus de observaţie realistă. Totul ar fi lipsit de semnificaţie dacă n-ar fi supus acţiunii fatale a destinului.

Mediocritatea devine măreaţă, banalitatea devine hieratică. Aici se află rădăcina universurilor închise de mai tîrziu ale lui Kafka şi Camus. Aici se află rădăcina metamorfozelor de fond (în sensul implicării într-un destin) pe care le simţim inefabil în grandiosul epos faulknerian.

Descătuşarea destinului de mitologie, deslipirea lui de tipologie, exercitarea lui previzibilă în cele mai imprevizibile medii pot constitui adaosul caractenstic de sensibilitate cu care proza mare a acestui secol prelungeşte epica dintotdeauna.

NAUSICAA ŞI PENELOPA

A existat o teorie, de dată relativ recentă, că Nausicaa ar fi autoarea Odiseei. Probabil că teoria este eronată, dar ea, în orice caz, este interesantă prin aceea că propune asupra ideii de feminitate un punct mai nou de vedere, feminitatea ca putere de a percepe amănuntul, de a percepe amănunţit epicul, fundalurile lui.
Nausicaa este eterna adolescentă, ea reprezintă nedisimulat splendoarea ingenuităţii. A fi ingenuu înseamnă să crezi în moralitatea şi în puritatea ritualurilor, înseamnă să nu accepţi ritualul iubirii decît ca pe un destin pur, ca pe ceva ce se opune senzualităţii.
În acest caz, senzualitatea devine simţ al observaţiei; fiind ridicată în zona eposului, sprijinit cu o mie de tentacule pe obiecte şi întîmplări amănunţite, transformate în nuclee şi electroni ai lumii sensibile.
Imaginea Nausicăi este prima imagine de adolescent şi de adolescenţă pe care ne-o oferă literatura lumii.
În mod simbolic primul adolescent reprezentat literar este o fată, Nausicaa, de neuitat, a sufletelor noastre. Foarte tîrziu va apare în literatură consemnată adolescenţa masculină. Tinerii efebi antici nu erau adolescenţi. Poate că Rimbaud a fost acela care a întruchipat ideea de adolescent. Este adolescenţa masculină de natură lirică, net diferenţiată, dar în deplină armonie cu adolescenţa feminină, epică, a Nausicăi. Epica este aceea care are un caracter inefabil, pentru

că ea este un fenomen care se desfăşoară dintr-un punct spre altul, de la o cauză spre un efect. Traiectoria epicii este natural sinuoasă, între cauza iniţială şi efectul ultim survenind, în mod succesiv, noi cauze şi noi efecte, nedezvoltate, neîmplinite, adică survenind însăşi tribulaţia mişcării vii, încercînd să se supună unui sistem de referinţă dat. Inefabilul este însăşi epica, este însăşi eterna adolescentă, Nausicaa.

Deşi pare paradoxal, liricul nu este şi inefabil. Îndeobşte atitudinea lirică e o atitudine de exaltare a legii. Adică a cauzei, sau a efectului, adică a sistemului de referinţă existenţial.

Eternul adolescent Rimbaud, devenit el însuşi personaj creat de opera sa poetică, este un fapt tîrziu de psihologie şi de tipologie a adolescenţei.

Dar adolescenţa masculină, lirică, adică exaltînd legea (negarea legii este ea însăşi o exaltare a legii) îşi are în mod ciudat rădăcina în cea mai frumoasă figură feminină a lumii antice, în Penelopa.

Penelopa nu este numai simbolul credinţei şi al loialităţii casnice, mai înainte de asta, este cea care îndeplineşte ritualul. Ea realizează ritualul dorit şi visat cu ingenuitate de către Nausicaa. Ea este cea care îndeplineşte legea, identificîndu-se cu însăşi legea. Penelopa nu are o „epică" psihologică sau de revelaţie, caracterul şi destinul ei sînt statice, pentru că destinul ei moral este plasat pe înseşi abscisa şi ordonata întîmplărilor. Ea asistă la întîmplări; întîmplările se raportează la ea. Ea este punctul final al întîmplărilor. Atitudinea ei e o atitudine lirică. Penelopa întruchipează

ideea de adolescentă masculină. Ea este mama eternului adolescent, de aceea statuaritatea ei e magică. De aceea reprezintă un punct fix al valorilor morale. Penelopa devine un epitet general care poate fi atribuit, care echivalează cu o aspiraţie. Omul viu fiind Nausicaa, ea reprezintă tensiunea şi emoţia oricărui mare început. Şi nimic nu reprezintă mai plastic şi mai emoţionant existenţa, deci ideea de geneză, de început, de facere. Sîntem cu toţii îndrăgostiţi de Nausicaa, dar cu toţii vedem în ea şi dorim în ea o Penelopă.

CIUDATUL RÎS AL RAŢIUNII ESTETICE

I.

De cîte ori am putut auzi cu urechile sau am putut vedea cu ochii darul material pe care logosul ni-l face, înfăţişîndu-se fie sub forma homerică, ori în forma biblică a versetelor, întotdeauna am izbucnit într-un fel de rictus sardonicus, într-un fel de rîs scurt, răguşit. Îmi cer iertare pentru o astfel de intimitate, dar, împreună cu prietenul meu, poetul Grigore Hagiu, de cîte ori avem norocul să ne întîmplăm asupra unui text sacru, bucuria lui existenţială ne provoacă un fel de rîs, un fel de hohot, în prima lui aparenţă indecent.

II.

A, ştiu, este poate dispreţul faţă de irealitatea noastră, e poate acel „rîsu-plînsu”, căruia ploieştenii născători de o bună limbă românească au catadicsit să-i găsească o poreclă. Lumea concretă, sau, mai precis, aşa-zisa lume concretă, adică lumea formală, neverosimilă în legăturile ei secrete, cu simţurile formale, este infinit mai impalpabilă faţă de forţa de real a logosului poetic, mai neverosimil încă, şi mai existînd.

III.

Poetul este cel predestinat (şi singurul) să nască existenţe concrete. E poate o compensaţie masculină a neputinţei, ca

bărbat, de a te diviza în două. Dacă din tîmpla lui Jupiter, Atena s-a putut naşte, atribuindu-i-se înţelepciune pe un răgaz de două milenii şi mai bine, ea în nici un caz nu s-ar fi putut naşte altfel. Să fie o compensaţie a faptului că bărbatul nu poate naşte direct? Chiar dacă este, în fine, ea este mai concretă decît o naştere biologică.

IV.

Dar ce e concretul? (din punctul de vedere al zonei estetice) ce face el, cine este, şi de ce ne tulbură? Este o longevitate plecînd de la abstract spre concret, adică plecînd din depărtare către sine Însuşi. Copacul este mult mai puţin concret decît ideea de copac. Ba, am putea spune că el este propria sa depărtare faţă de ideea de sine. Ideea de sine este principalul act existenţial uman. În rest, totul nu este decît o tendinţă către ideea de sine.

V.

Mi-au plăcut acele „exegi monumentum" care afirmau supremaţia cuvîntului asupra bronzului. Ele nu reprezentau infatuarea poetului, ci o simplă nominaţiune a concretului. Întîmplarea, darea faţă în faţă cu concretul, este un act crispant, un act de tensiune. El are masca (ce nemaipomenită intuiţie a gustului antic pentru teatru, — a reprezentării tragicului ca un act concret şi a înfăţişării lui sub două măşti, a măştii rîsului şi a maştii plînsului) sonoră, a cuvintelor, atunci cînd ele sînt coordonate în tendinţa de

a deveni logos. El are acel rictus sonor, sau în genere, acel rictus al sensibilităţii manifestate prin organe specializate. Dar pentru că locul din care cuvintele devin vizibile este gura, se cuvine, pentru aceasta, rîsul.

VI.

Marx avusese intuiţia rară a despărţirilor. El susţinea că ne despărţim de societatea veche rîzînd. Fireşte, e vorba de acea tensiune care tinde să devină concretă şi care are, ca semn al reprezentării, rictusul. A cunoaşte, întrucîtva, înseamnă şi a te despărţi. Forma materială nu este altceva decît un lung şir de despărţiri. Din punct de vedere estetic, logosul nu este altceva decît locul unde materia se desparte definitiv de vid.

VII.

Dar nu avem de-a face cu o despărţire tranşantă, şi nici cu o linie simbolică ce-ar putea suporta duritatea unei confruntări dintre ceea ce este şi ceea ce nu există. Actul artistic, compensaţie masculină a creaţiei, suportă trecerea de la o formă la conţinut, ca pe un fenomen al creaţiei de concret, de materie.

VIII.

Fină întrepătrundere şi estuar, harta materiei repetă hărţile pămîntului şi ale mărilor. Asemănarea flagrantă între geografia unui creier uman şi geografia terestră. consistă

într-un sentiment, iar nu într-o coincidenţă. Dintre geografii, dacă ar fi să alegem vreuna, de bună seamă că am alege geografia europeană şi anume aceea a Europei furată de Taur.

IX.

Adeseori, împreună cu prietenul Grigore, lăsîndu-ne fermecaţi de logos, rîdem. E un fel de cum ar spune ploieştenii „rîsu-plînsu”, e un fel de secret de a te despărţi apropiindu-te, de a te despărţi rîzînd de ceea ce nu este, şi de-a acorda acele nobile „lacrimae rerum” existenţei, concretului, logosului...

X.

În fine, i-am iubit pe acei critici literari cărora nu le-au scăpat acest loc comun: lumea unui poem adeseori este mai adevărată decît însăşi convenţia lumii văzută prin simţuri.

XI.

Iar cît despre simţuri, roţile noastre, de maşinării infernale ce sîntem, curgînd neliniştitor de zgomotos şi tinzînd către real, către concret, către logos; ele, simţurile, sînt latura feminină a existenţei, adică ceea ce nu poate rîde, adică ceea ce nu e în stare să plîngă.

Câteva elemente de estetică

LOGICA IDEILOR VAGI

I.

Despre modul în care este scris acest eseu:
a. nu există o tehnică a înregistrării ideilor în momentul lor culminant. Ideile sînt un mod de acţiune.
b. contemplaţia este o formă postumă ideilor.
c. actul scrisului este un act de rememorare, iar nu o acţiune, atunci cînd el se exercită în mod grav şi fundamental.
d. ideile care vin în timpul scrisului sînt idei minore detestabile.

II.

A-ţi exprima în mod coherent o idee sau un sistem de idei, înseamnă a face întrucîtva experienţa infernului...
a. a avea senzaţia că înţelegi ceva şi a trăi acest lucru pe care-l înţelegi.
b. a uita în mod spontan ceea ce ai înţeles în secunda în care timpul înţelesului s-a consumat prin el însuşi.
c. a încerca să-ţi aduci aminte ceea ce ai înţeles — iată calvarul.
d. a reconstitui noţional ceea ce nu ţine de noţiune.
e. comunicarea nu are o natură noţională. Mă refer la comunicarea trăită, iar nu la cea înţeleasă, care este de natură noţională.

III.

Luăm drept criteriu viteza luminii (didactic bineînţeles) sau mai precis degradarea vitezei luminii, pentru a putea înţelege rolul organelor (discontinui) în alcătuirea mai generală a cunoaşterii.
Şi, şi a conştiinţei.

IV.

Conştiinţa este independentă de organele de simţ. Organele de simţ nu au rolul decît al unor antene sau, ca să facem o metaforă, ele nu sînt decît nişte coame de cerb care împung aerul. Aerul împuns este un aer împuns. Dar aerul dintre coarnele cerbului, ce este el? Poate fi cunoscut, poate fi împuns? Cu alte cuvinte poate fi dedus şi simţit?

V.

De la 300 000 km/sec dacă degenerăm sau degradăm viteza luminii, între viteza a şi viteza b, receptăm prin ochi spectrul. Scăzînd în continuare viteza luminii, nu mai receptăm nimic. Într-o oarecare viteză mult scăzută, între baremul *f* şi baremul *g,* receptăm mirosurile; scăzînd în continuare viteza luminii urmează un hiatus după care, între limita *p* şi limita *o*, receptăm gustul. Scăzînd în continuare viteza, în lungime de undă lentă, după o pauză, avem senzaţia sonoră, apoi pauză, iarăşi, vibraţie, pauză şi în fine ondula oprită, antilumina absolută: pipăitul. Evident senzaţia de căldură se intercalează undeva, în această scară de degradare a luminii.

VI.

Tuturor acestor luări discontinui de cunoaştere le corespund, în cazul omului, organe mai mult sau mai puţin bine structurate. În cazul vibraţiei şi al căldurii, precum şi în alte cazuri, cum ar fi cel al percepţiei vitezei — organe mai puţin formulate, difuze.

VII.

În cazul uman realitatea este percepută prin organe cu legătură discontinuă în aparenţă, dar într-o exactă scară a degenerescenţei vitezei luminii.

VIII.

Baudelaire mai întîi, mai apoi simboliştii au resimţit acut, în pragul sentimentelor, absenţa unor organe structurate care să acopere hiatusul neînregistrat din degradarea luminii de la 300 000 km/sec la 0 km/sec. Ei au încercat să stabilească aşa-numitele corespondenţe între auz şi văz, miros şi gust etc. Intuiţia lor a fost genială, dar expresia primitivă. Evident că a existat metafora (de la începutul literaturii) dar acum, pentru prima oară, s-a încercat transmutarea ei într-o idee de fond. În numitul sunet alb cum ar spune tehnicienii electricităţii.

IX.

Din acest punct de vedere, metafora, cuvîntul nu au atît rolul comunicării, cît rolul de a complini discontinuitatea de percepţie a structurii umane.

X.

Înclinăm să credem că literatura îşi are la origine:
a. încercarea de a acoperi zonele neînregistrate senzorial ale naturii.
b. dorinţa de a supravieţui prin cuvinte, dedusă din neputinţa de a supravieţui în mod direct, prin sciziparitate.
c. toate acestea, bineînţeles, în planul conştiinţei adică în planul rupt de informaţia directă, oferită în planul care propulsează toate aceste informaţii în tendinţa unei cunoaşteri sferice antidiscontinui.

XI.

Sentimentele pot fi interpretate ca forme vagi ale ideii sferice.

XII.

Ideea este, sau se poate formula în acest sens, ca o structură dedusă din informaţiile organelor structurate.

XIII.

Organele structurate şi informaţiile care sînt propulsate în conştiinţă dau naştere unei

forme abstracte, structurate, şi anume noţiunii.

XIV.

Excesul de noţiune şi neputinţa expresiei perfecte a noţiunii şi neputinţa structurii noţiunii de natură discontinuă, provenite din organe discontinui, atrag ideea sfericităţii şi în planul sentimentelor, ea reprezintă prin angoasă, prin faptul că sfericitatea realului nu este percepută continuu, ci discontinuu, datorită gamelor reduse şi discontinui de informaţii provenite în conştiinţă de la organele de simţ.

XV.

Ideile coherente au un caracter discontinuu. Logica în sensul ei aristotelic, dar şi logica matematică modernă au un caracter coherent dar discontinuu. Ele folosesc noţiuni şi idei, atît în structura lor, cît şi ideile cu un caracter discontinuu, cărora dimensiunea de timp le este propice, dar nu şi aceea de spaţiu. Ea este ceea ce denumim abstracţiune. Tot ceea ce are numai abscisa timpului, dar nu şi ordonata spaţiului, poate fi numit abstract.

XVI.

Complinirea hiatusurilor, tradusă prin lipsa de informaţie în zona conştiinţei, care are drept abscisă şi ordonată noţiunea, pe de o parte, şi organele de simţ, pe de altă parte, se traduce prin sentiment.

XVII.

Sentimentele nu au coherenţă şi nici structură. În schimb, pe parcursul lor, ele sînt continui. Ele sînt anti-noţionale, iar în schimb în planul ideii ele reprezintă ideile vagi.

XVIII.

Dacă în planul ideilor *a* este egal cu *b*, *b* egal cu *c*, deci *a* = *c*, planul ideilor vagi *a* = *b*, *a*=*c*, dar *c* nu este egal cu *b*.

XIX.

Spre diferenţă de idei, care au o absenţă absolută a spaţiului şi care au un timp de scurgere obiectiv, numărabil, ideile vagi sînt predominate de spaţiu, iar timpul lor este de natură interioară, este un semitimp.

XX.

Necesitatea artei provine din rudimentaritatea fiziologiei umane. Este o aspiraţie de evoluţie, dar în acelaşi timp este şi o limită.

XXI.

Spre diferenţă de idei şi în special spre diferenţă de ideile matematice, exprimate prin număr, ideea vagă se exprimă prin metaforă anti-noţională şi în afara numărului.

XXII.

Numărul reprezintă coherenţa absolută, generalizată sau cu putinţă de a fi generalizată în idee. Metafora de esenţă meta-lingvistică sau anti-lingvistică nu poate reprezenta nici un fel de număr, nu are caracterul numărului, iar prezenţa ei în conştiinţă este numai aceea a unei idei vagi.

XXIII.

Constituite din absenţe limitate sau interpolate de prezenţe (organele constituite, structurate) absenţele, resimţite şi încadrate astfel, pot să deducă o idee, dar o idee vagă.

XXIV.

Cunoaşterea nu poate fi decît sferică. Structura umană nu are în mod natural posibilitatea unei cunoaşteri sferice. Sensul cunoaşterii este ideea absolută. Structura umană nu îngăduie decît idei structurate: dacă $a = b$ şi $b =$ c atunci $a = c$, dar, în acelaşi timp ea este posesoarea miracolului ideilor vagi care tind să complinească cunoaşterea parţială umană. Ideile vagi definite prin: dacă $a = b$ şi dacă $a =$ c, b nu este egal cu c.

XXV.

Cele două tipuri de idei — ideile coherente şi ideile vagi — se suprapun în mod simultan, contradicţia dintre cele două logici este o contradicţie în mişcare; tendinţa spre sferă.

XXVI.

Conştiinţa este un postulat. Ea nu este demonstrată în planul ideilor coherente, dar este sensibilă în planul ideilor vagi.

XXVII.

Estetica este expresia de vîrf a conştiinţei.

DESPRE LIMBAJUL ARTISTIC

I.

— Dar ca structurile să poată deveni artă, să se manifeste în zona esteticului, trebuie să împrumute specificul artei, specificul esteticului. Specificul artei şi al esteticului comportă mai multe faţete, una, cea mai importantă, este limbajul artistic, cu alte cuvinte, vorbirea în imagini, metafora.
— Bine, dar celelalte arte, în afară de literatură, nu folosesc limbajul ca mijloc de înfăţişare, şi dacă înşirăm toate artele cunoscute, vom vedere că, exceptînd literatura, toate celelalte au un alt tip de limbaj.
— Într-adevăr aşa pare a fi la prima vedere. În realitate însă, toate artele, inclusiv muzica, pe nedrept numită cea mai abstractă, sînt reductibile în ultimă instanţă la limbajul vorbit, la vorbire, la cuvînt.
— Fii mai explicit.
— La prima vedere, dacă nu vom pune semnul egalităţii între diversele arte, vom constata o mare varietate de specific între una şi alta. Dar eu, îmi zise amicul meu poetul, nu mă gîndesc să pun semnul egalităţii între diferite arte, şi nu pentru că eu practic una dintre ele, scrisul, ci pentru că literatura mi se pare cea mai complexă dintre toate artele. Să explic de ce. În crearea literaturii sau, mai precis, a unui text literar, în afară de creier, care colaborează şi la crearea tuturor celorlalte arte, — deci, la crearea unui text literar,

colaborează aproape toate organele de simţ: a) văzul, pentru că textul literar se poate citi, b) coardele vocale, pentru că textul poate fi reprodus cu voce tare, c) auzul, pentru că textul literar poate fi auzit, d) simţul tactil, pentru că hîrtia poate fi tipărită, e) gustul, pentru că într-un anume fel foarte abstract şi suav, opera de artă poate fi gustată. Numai mirosul, nu. Cuvintele, ca şi banii, nu au miros.

Bunăoară, pictura nu se adresează decît ochiului, dar ochii, amice, nu sînt altceva decît doi magneţi care atrag priveliştile spre ei. Ochii nu sînt capabili să emită din ei înşişi privelişti. Ca să nu fiu nedrept, un fel de vedere emit ei, dar aceasta nu este linia punctată cu care, la modul simbolic, desenatorii notează privirea unui ochi. Dansul e o încercare a ochiului de a emite priviri. Dansul ca şi pictura se adresează ochiului, dar pictura, după părerea mea, e cu mult mai complexă decît dansul, pentru că este un produs indirect al ochiului, o încercare de privire statică. Iar dansul, el însuşi, tinde să fie un organ, un fel de ochi care emite privire dinamică, dar care nu poate să şi vadă.

După cum laringele şi urechea sînt organe complementare, ochiul şi dansul sînt de asemenea organe complementare. Privirea avînd un caracter abstract, dansul ca organ al privirii a fost compensat cu merite artistice. Scena pentru un dans nu este altceva decît cercelul pentru ureche. Ce vreau să propun, deci? Nu o egalizare între arte, ci o unificare a lor, o înţelegere a celorlalte arte ca nişte strălucite cazuri particulare ale literaturii. În

privinţa artei, întelegerea trebuie să fie sferică, întrucîtva asemănătoare cu forma capului omului, el însuşi propunînd tot timpul ideea de sferă.
— Spuneai că celelalte arte care nu se manifestă prin scris sînt în ultimă instanţă reductibile la cuvînt?
— Evident, receptarea artelor (a uneia sau a alteia din cele două structuri) se face prin exclamaţie. Exclamaţia este după părerea mea rezumatul unor lungi şiruri de fraze apreciative.
— Şi totuşi de ce te încăpăţînezi să crezi că în artă totul e reductibil la cuvînt?
— Pentru că vorbirea este culmea experienţei de viaţă. Pentru că învăţată sau spontană, vorbirea, ca şi genele din celulă, reproduce istoria lumii.
Ca să vezi cît de temeinic înfipte în vorbire sînt cele două structuri — romantică şi clasică — n-ai decît să meditezi asupra substantivelor şi verbelor. Cuvîntul copac nu are un invers al lui, nu există un cuvînt anticopac şi nici antifrunză şi nici antinor. Fiecare cuvînt care nu mai poate suporta un invers al lui înseamnă că a ajuns la o mare generalizare, adică spre ceea ce tinde structura clasică. Verbele, toate, acceptă un invers al lor, ba mai mult decît atît şi gradualităţi inverse. Structura lor relaţională nu indică altceva decît tendinţa conţinută în ele de a se fixa într-un caz particular, reprezentînd de fapt tendinţa structurii romantice. Evident, sînt verbe provenite din substantive şi invers. Delimitarea dintre verb şi substantiv nu este

fixă. Există un fenomen de osmoză chiar şi în sînul cuvintelor.
— Dar gîndirea are două tipuri fundamentale: gîndire în noţiuni şi gîndire în imagini. După părerea ta, gîndirea în noţiuni corespunde structurii clasice, iar gîndirea în imagini, structurii romantice?
— Nu, bineînţeles că nu! Gîndirea în noţiuni este gîndirea ştiinţifică pe de o parte, şi, pe de alta, gîndire a comunicărilor directe. Cele două structuri se manifestă în planul artei numai în gîndirea în imagini, şi dacă gîndirea în noţiuni este obiectivă, gîndirea în imagini este profund subiectivă.
— Atunci după tine cele două structuri sînt profund obiective?
— Nu, amice, cele două structuri sînt profund obiective, oglindirea lor în artă e subiectivă. Mărul biblic era profund obiectiv, gestul Evei de a i-l oferi lui Adam, şi al acestuia de a muşca din el, este însă profund subiectiv.

II.

— Am adormit şi am avut un vis: se făcea că eram savant atomist şi lucram într-un laborator de sticlă...
— Cine te crede?
— Visele nu trebuiesc crezute. Ele trebuiesc, ca şi vinurile bune, degustate, niciodată cu un alt gînd în cap decît acela al soiului de viţă de vie din care au fost trase.
— Din punctul ăsta de vedere sînt de acord să-mi plec spre tine un timpan, neliterar, fireşte.
— Se făcea, aşadar, că sînt un savant atomist, într-un bineînţeles halat alb şi că mă ocupam

nu de sfărîmarea materiei, ci de sfărîmarea cuvintelor în atomii lor.
— Propui deci o atomică fantezistă a cuvintelor.
— Se făcea că fiecare cuvînt pe care-l spuneam era ca un abur plutind deasupra lucrurilor. Era ca şi cum, printr-o decizie a ministrului sănătăţii, toate lucrurile au fost obligate să se ducă la microradiografie.
— Ce-mi spui tu parcă am mai auzit pe undeva. Nu cumva chiar tu ai scris vreo poezie cu acest subiect?
— Tot ce se poate, eu nu-mi ţin minte poeziile pe care le-am scris, ci numai cîteva pricini care mă stîrnesc întruna să scriu poezii. Cum îţi spuneam, cuvintele, în visul meu, erau ca un fel de umbră de aur în conştiinţă, pe care o arunca structura materiei. Întocmai cum este atomul, aşa mi se înfăţişau şi propoziţiile simple. Nucleul şi electronii se oglindeau în propoziţii prin subiect şi predicat: un fel de echivalent sonor al materiei, trecut însă şi prin ecranul conştiinţei. Nucleul se mărea mult într-un substantiv care devenea subiect: electronii, care dau ocol nucleului, deveneau verbe. Cuvintele reproduceau în conştiinţă structura materiei.
Ce denotă o experienţă de viaţă mai fantastică decît însăşi structura materiei?
Eram foarte bucuros în vis de această descoperire şi mă gîndeam că poţi sfărîma un substantiv la fel cum se poate sfărîma nucleul uraniului, degajînd o energie formidabilă, dar nu o energie fizică, ci una morală.
Oh, aveam o aparatură foarte stranie în laboratorul meu! Aveam pensete din gene de

cal, aveam retorte din ochi de cangur, aveam lamele din timpane de cîini de vînătoare, aveam şi un bec Bunsen acţionat de o inimă de pelican. Aveam microscoape cu lupe măritoare din dinţi de lapte de copil, smulşi cu sfoara legată de clanţa uşii, şi eram curios de o curiozitate melancolică, pentru că încercam sentimentul că pot vedea sub proprii mei ochi trecerea materiei din starea de copilărie în cea de adolescenţă, adică trecerea materiei în cuvinte. Cuvintele ele însele erau palpabile. Nu cu mîna trupului, ci cu o invizibilă inimă a conştiinţei de sine, care se întindea spre ele, le lua între degete şi le fărîmiţa ca pe nişte frunze de toamnă.

Luam cîte un substantiv şi-l sfărîmam în literele lui. Luam cîte o literă în mînă, pe *A* să zicem, şi o ridicam sus în dreptul ferestrei, îi vedeam scheletul subţire de hipocamp, şi, deodată în vis, mi-am dat seama că A este o literă a tuturor limbilor lumii. Este o literă internaţională, indiferent cum ar fi fost ea desenată pe hîrtie. După aceea, mi-am dat seama că aproape toate literele sînt internaţionale şi că există un fond de litere internaţionale, ea şi în structura materiei.

— Litera nici nu există, ea e semnul grafic al unui fonem.

— Ştiu asta, dar pentru ceea ce vreau eu să spun acum pentru argumentaţia mea, lipesc litera de fonem aşa cum e lipită forma de conţinut, şi o iau ca punct al demonstraţiei drept o singură unitate. Mă întrebam deci: uite, ca şi particulele materiei (care, în trecere fie zis, au şi ele cîte un semn grafic) litera e o particulă universală a vorbirii scrise.

Ai putea să mă întrebi ce înţeleg eu prin vorbirea scrisă. Îţi răspund: după mine vorbirea scrisă nu este decît un act de memorie, de mutare în posteritate a vorbirii vii.
Deci litera mi se părea a fi universală, de regăsit în toate limbile lumii, şi eram foarte tulburat că un grup de particule universale nu dădeau şi un cuvînt universal ci numai unul naţional.
— Dacă accept să iau parte la jocul pe care-l propui, îţi aduc în favoarea lui un argument: şi particulele în felul lor, pentru materie, sînt universale. Numai gruparea lor, după anumite legi, dă naştere unor materii particulare, singura deosebire este că particularul şi cu naţionalul nu sînt una şi aceeaşi noţiune.
— Evident, numai că eu vreau să urmăresc o anumită idee şi voi folosi noţiunea de naţional, într-o accepţie limitată să continui: dacă litera mi se părea internaţională, unirea mai multor litere la un loc, subordonată unor subtile legi, dădea naştere unor molecule, a unui cuvînt naţional. Mai mult decît atît, mai multe cuvinte unite la un loc după alte subtile legi mi se păreau că dau naştere unui lucru foarte particular, raportabil la un organ de simţ: la văz, la auz, la miros, sau mai mult decît atît, la interferenţa unor organe de simţ.
Atunci mi-am părăsit laboratorul şi cu mîinile la spate m-am plimbat pe o stradă de toamnă, gîndindu-mă că nu se poate ca materia şi nici umbra ei în conştiinţă, vorbirea, să fie ireversibile, m-am gîndit ce fenomene sînt ireversibile, şi nu la timp m-am gîndit, în primul rînd, ci la altceva. M-am gîndit că

ireversibile sînt numai acele fenomene nefixate printr-un semn. Ori vorbirea, dacă este fixată prin semne, e reversibilă, pentru că oricînd o putem relua.
— Tu susţii că simbolul, cu alte cuvinte, este reversibil.
— Orice tip de generalizare este reversibil, numai actele particulare sînt ireversibile, şi numai atunci cînd ele nu se pot subsuma unui simbol. Dar să reiau, mă gîndeam ce formă de reversibilitate poate să existe în limbaj şi brusc mi-am dat seama: locul comun. Propoziţia, sau uneori chiar fraza, deşi prin sensul lor denumesc stări particulare, au în ele sîmburele generalizării, o propoziţie poate deveni o expresie, o expresie este echivalentul unui cuvînt, şi înseşi cuvintele, anumite dintre ele, prin prea marea lor generalizare se pot reduce la o silabă, iar aceasta din urmă la un sunet, adică la o literă. Iată deci procesul reversibil: literele, reprezentînd idei perfecte de sunet, au un caracter internaţional, universal; sunetele unite la un loc nasc cuvinte, cu un caracter naţional, mai multe cuvinte nasc o propoziţie sau o frază cu un caracter particular, unic, şi invers; tensiunea unicului poate naşte cuvîntul naţional, iar acesta, simboluri universale. Ceea ce este foarte interesant, este că atît universalul cît şi particularul coexistă simultan. Numai o atomică a cuvîntului poate să ne releve trăsăturile de universalitate şi cele foarte particulare ale cuvîntului. De aceea nu sînt invidios pe artele cu limbaj universal cum sînt pictura, sculptura, muzica, dansul etc. Pentru că ele, ca să se unească în particule naţionale,

o fac numai prin referinţă indirectă la zonele eticului, pe cînd vorbirea e cu mult mai directă, are toate elementele dintr-o dată în ea, poate da naştere artei celei mai lipite de materie şi celei mai elevate, după părerea mea, totodată.

III.

— Cuvintele, îmi spuse prietenul meu poetul, sînt foarte asemănătoare cu fiinţele, ele sînt chiar fiinţe. Ele seamănă întrucîtva cu plantele, ele sînt chiar plante.

Au un fel de a trăi al lor, cînd libere zboară în aer ca păsările, cînd trăiesc în simbioză cu creierul, cu coardele vocale, cu vălul palatin, cu limba, cu dinţii, cu buzele.

Ca şi animalele, cuvintele se înmulţesc, au familia lor, se organizează în grupuri, pornesc la vînătoare, hăituiesc sau sînt hăituite. Sau aidoma plantelor, înfloresc, din timp în timp, cresc numai în anumite zone geografice, fac fructe, se scutură, însămînţează cel mai fertil pămînt arabil al lumii, creierul uman.

Cuvintele sînt animale şi plante abstracte. Ele nu locuiesc de-a dreptul pe globul pămîntesc, ca animalele şi plantele, nici pe emisfera sudică, nici pe emisfera nordică, ci locuiesc pe globul creierului şi anume în atmosfera globului creierului, în acea atmosferă abstractă, în care chiar şi stelele cerului pătrund nu prin ele însele, ci prin numele lor. Prin numele frumoase pe care le poartă de obicei razele şi lumina.

O, dar ar putea să existe cuvinte în sine, aşa cum există animalele şi plantele în sine, aşa

cum lucrurile există în sine! Desigur, şi populaţia lumii abstracte are dreptul de a fi în sine, şi în aceeaşi măsură în care zona artificială şi concretă a civilizaţiei îşi sprijină „însinele" pe zona naturală a materiei, tot astfel şi lumea abstractă îşi sprijină „însinele" în spaţiul artificial al civilizaţiei. Copacul trăieşte în aer. Plămînii lui verzi sînt la vedere, dar rădăcina îi este în pămînt. Cuvintele îşi au rădăcina în creierul uman şi atunci sînt aidoima copacilor, sînt plante, dar după aceea pornesc spre sfera abstractă a auzului, în care şi locuiesc un timp. Adorm în literă scrisă ca să se trezească alergînd pe limbile vorbitoare. Ele sînt asemenea vînatului, mereu gonite din urmă de-mpuşcătura privirii, de explozia timpanelor. Decapitate de ghilotina dinţilor, strivite de gura închisă a gînditorilor care le refuză iluzia sonoră, lăsîndu-le mereu în pura lor abstracţiune.

Atunci îşi cedează starea lor de animal abstract şi se întorc în starea lor de plantă abstractă şi din nou se însămînţează în creierul născuţilor şi, uneori, şi în umbra de creier a nenăscuţilor. Dar cuvintele şi lumea lor sînt puternice. Odată am avut o revelaţie: se făcea că trupul mi se transformă treptat-treptat în cuvinte. Se făcea că însuşi trupul meu apăruse dintr-o teribilă goană a lumii: alergau atomii după atomi, se izbeau între ei cu o izbitură atît de tare, încît unul în altul intrau şi nu mai puteau să se deslipească.

Alergau moleculele în nebună goană spre viitor, şi se izbeau între ele din lipsă de loc, căci viitorul e numai o fîşie şi numai pe ea se poate alerga.

Alergau celulele pînă cînd se transformau în plante. Plantele se înghesuiau între ele pînă cînd deveneau de carne. Carnea se sprijinea atît de puternic în ea însăşi, încît interiorul ei devenea de os. Alergau animalele atît de înghesuite unul într-altul, pînă cînd vîrful alergării lor deveni maimuţă şi maimuţa om. Se făcea că oamenii alergau pînă cînd se schimbau în cuvinte, şi, oh, puternicele cuvinte, la rîndul lor, alergau născînd idei.
Era o trecere de la spaţiul natural la cel artificial, de la cel artificial, la cel abstract.
Cuvintele şi lumea lor sînt puternice, nasc idei. Numai cuvintele nasc idei, pentru că ele însumează experienţa de viaţă a lumii.
Mă gîndeam la o atomică posibilă a cuvintelor. Acum mă gîndesc la o fiziologie a cuvintelor. Mîine mă voi gîndi la o gramatică a lor.
Cuvintele cresc, descresc şi mor. Locuiesc pe insule şi munţi, pe şesuri, călătoresc pe ape. Există o civilizaţie a cuvintelor, aşa cum există o civilizaţie a materiei organizată în cristale. Ele, cuvintele, sînt organizate în două mari neamuri, în două mari rase, în două continente ale sferei pe care o locuiesc. Sînt organizate în gîndirea în imagini şi în gîndirea în noţiuni. Mai înrădăcinate, mai plante, mai diverse în asociaţiile lor, cuvintele gîndirii în imagini nasc subiectivitatea luxuriantă, pădurea tropicală, abundenţa.
Celelalte au legile lor interne, ale logicii, sînt mai aspre, mai independente, se orînduiesc numai aşa cum vor ele, după legile lor intime, şi noi trebuie să le acceptăm. Pentru că ele au în primul rînd ca ideal adevărul. Gîndirea în

imagini, luîndu-şi cu precădere ca ideal frumosul, este gîndirea caniculară a copilăriei şi a adolescenţei. Gîndirea în noţiuni domneşte peste maturitate, peste vîrsta înţelepciunii, peste ştiinţă.

Nu există o convertibilitate perfectă între cele două tipuri de gîndire.

Ce se pierde? Se pierde diferenţa specifică, acel „nu ştiu ce" dintre gîndirea în imagini şi cea noţională, acel „nu ştiu ce" care formează materia pură a limbajului artistic.

Lumea cuvintelor se subsumează artelor şi ştiinţelor. Artele şi ştiinţele sînt formele superioare ale comunicării umane în ceea ce are ea mai abstract. Cuvintele sînt fiinţe vii, nu ele au fost la începutul lumii, n-au creat ele lumea, ci lumea le-a creat.

Imaginaţia cuvintelor a creat numai artele. Imaginaţia de culoare a creat pictura, cea de sunet armonios muzica, cea de formă tactilă sculptura.

Numai poezia se confundă uneori cu însăşi coloana vertebrală a gîndirii în imagini. Ea mi se pare cea mai apropiată de esenţa abstractă a cuvintelor. De aceea poate că şi sînt atît de îndrăgostit de poezie.

FIZIOLOGIA POEZIEI SAU DESPRE DURERE

I.

În ceea ce priveşte ritualul poeziei, esenţial este cuvîntul văzut, scris de mînă sau tipărit; scoaterea cuvîntului din zona sonoră şi fixarea lui în cea vizuală.
Stadiul poetic este atins numai în momentul în care cuvîntul poate fi imaginat, se confundă cu însăşi imaginaţia.
De ce nu cuvîntul auzit, ci cuvîntul scris? Pentru că în afara pricinii tradiţionale literatura cultă e scrisă — imaginaţia, actul imaginaţiei combină elemente de origine vizuală în primul rînd, în ordine senzorială, şi mai apoi de natură sonoră, olfactivă, gustativă, termică, vibratorie sau tactilă.
Ideea că prin scriere cuvintele se vizualizează pare criticabilă prin argumentul scrierii luată drept cod. Scrierea deşi materializează, prin litere, fenomene (care sînt naturale), are un caracter profund artificial. Ca şi imaginaţia. În procesul comunicării estetice, scrierea este ligamentul ideal dintre natural şi artificial (creat).
Dealtfel cuvîntul scris are un mai pronunţat caracter de vehicul estetic decît cuvîntul vorbit, însoţit acesta din urmă de o aură naturală, ingenuă prin particularitatea infinit nuanţată a rotirii lui vii. Poezia populară este de fapt cîntată, ea face parte din cîntec de tip superior. Ea devine însă poezie, numai în momentul în care se rupe de melos, şi nu numai de melos, ci şi de sonoritatea simplei spuneri, prin scrierea ei.
Fixînd astfel drept obiect al interpretărilor noastre cuvîntul văzut, ca vehicul principal al

poeziei în funcţia ei de comunicare, socotind poezia un mod de existenţă mai mult decît complex, vom încerca să desluşim cîteva trăsături mai clare, nu ale mobilurilor poeziei în primul rînd, şi nici ale esteticii ei (a cărei extensie de bandă acceptă o multitudine de sisteme de referinţă), cît ale cauzelor, ale pricinilor interioare care provoacă fenomenul numit poezie. Adică ale fiziologiei poeziei, încercînd să delimităm organul poeziei tipul lui de funcţiune, momentul de absorbţie şi de expulzie, fundalurile biologice.

Cu alte cuvinte, vom socoti fiziologia poeziei ca un fenomen prepoetic, avînd ca scop cuvîntul văzut ca vehicul al unei tensiuni de conştiinţă nenoţionale. Evident, se poate vorbi şi despre o fiziologie a ideilor, dar aceasta constituie obiectul unei pre-etici, iar nu al unei pre-estetici, aşa cum ne propunem în studiul de faţă. Deci, vom căuta fenomenul nu în conştiinţa poeziei, ci în conştiinţa poetului. Poezia scrisă constituie un fenomen în sine, o existenţă în sine, odată creată avînd un destin independent de emiţătorul cît şi de receptorii ei. Act de imaginaţie materializat, îşi păstrează materialitatea hrănindu-se cu imaginaţia receptorilor ei. Dacă mi se îngăduie o exagerare, vitalitatea poeziei constă tocmai în antivitalitatea sa. Nu foamea ei proprie atrage hrană, cît dorinţa hranei de-a fi mîncată (în cazul poeziei, Imaginaţia, în cazul ideilor, Adevărul) o inventă.

Poezia, însă, în toată fenomenologia ei, cuprinde nu numai emiţătorii ei, materializarea ei prin cuvîntul scris, şi receptorii ei (în care de fapt fenomenul îşi

dobîndeşte finalitate, prin captarea imaginaţiei de către cuvîntul scris şi producerea, prin compensaţie, a emoţiei estetice în receptori), ci şi fenomenul istoric-social.
Dar pentru că în fiziologia poeziei ne vom ocupa în primul rînd de emiţătorii de poezie, fenomenul pe care-l vom considera fundamental în studiul acestei discipline va fi cel al durerii plasată în zona conştiinţei.

II.

Cuvîntul văzut (scris) atît prin literele care-l compun, cît şi prin valenţele sale deschise de combinare sintactică, reproduce în mod simultan atît structura materiei, într-o posibilitate a ei, cît şi structura conştiinţei, într-o devenire a ei. De aici decurge şi caracterul său dublu: obiectiv şi subiectiv, cu o accentuare graduală către una sau alta dintre trăsături, după funcţia lui morfologică.
Ca vehicul poetic, însă, cuvîntul scris tinde să-şi piardă proprietăţile sintactice, integrîndu-se unei morfologii pure, în care o propoziţie, sau chiar o frază întreagă are valoarea funcţională a unui singur cuvînt, sau chiar a unui singur fonem. Astfel, în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supracuvînt sau mai bine zis un necuvînt. Ca o ipoteză de lucru vom folosi termenul de necuvînt, necuvinte, pentru a indica elementele primordiale ale poeziei aşa cum se nasc ele, nenoţionale şi ambigue.
Dar mai înainte de a ne ocupa de necuvinte, va trebui să analizăm cuvîntul văzut (scris) în

cele două caracteristici ale lui simultane.
Ca vehicul al comunicării poetice, cuvîntul scris este forma cea mai acută de opoziţie la entropie. Actul comunicării în sine are un caracter entropic, cu atît mai mult cu cît comunicarea se efectuează prin anularea reciprocă, prin coincidenţa celor mai generale trăsături ale celor doi poli subiectivi. Individualitatea absolută este o formă a necomunicării absolute. Ar părea deci că diferitele grade de comunicare (prin cedarea succesivă a diferenţelor specifice) coincid cu diferitele grade ale morţii şi că aneantizarea absolută coincide comunicării absolute (integrării totului în tot). De unde şi falsul mit al incomunicabilităţii poeziei.
Caracterul anti-entropic al comunicării prin cuvîntul scris constă în faptul că aceasta în loc să se generalizeze pînă la pulverizare, dimpotrivă, se individualizează, producînd un salt calitativ morfologic. Fluxul comunicării se îngustează ca o pîlnie spre cuvîntul scris şi se lărgeşte ca o pîlnie din cuvîntul scris. (De la emiţător spre receptor.) Acest tip de comunicare, tipul estetic, este tipul de comunicare cel mai profund anti-entropic (înţelegînd prin estetic, zona cea mai realizată a eticului).
Cuvîntul văzut (nu în sine, ci în momentul stabilirii lui ca vehicul poetic şi al mutaţiilor lui morfologice), prin caracterul său obiectiv şi individualitatea sa subiectivă produce realitate. El repercutează dublu: asupra emiţătorului şi asupra receptorilor, realizînd comunicarea prin particular, prin monadă. De

aici decurge şi caracterul independent şi în sine al operei literare.
Adeseori se spune (şi este exact) că opera literară, cărţile au un destin al lor. Acest destin al operelor literare, independente de creatorii lor, provine tocmai din caracterul în sine al operei literare, prin particularitatea, din individualitatea ei maximă, care totuşi comunică, aşa cum am văzut, la un mod profund anti-entropic. E o comunicare fără limită de timp.
Caracterul profund particular al operei literare, realizează contemplarea omului din afara lui, comunicarea sinelui cu sine prin cuvinte.
Profesorul Cris Barnard notează într-un articol al său următorul dialog:
— Doctore Blaiberg, ştiu că eşti un om curajos, şi deci n-ai să fii tulburat de propunerea mea: Vrei să-ţi vezi vechea dumitale inimă?
— Profesore, voi fi foarte fericit să o văd! Contemplarea propriei tale inimi este un fapt profund emoţionant şi tulburător. Contemplarea propriului tău suflet ni se arată însă de o perpetuă, dureroasă tulburare.

III.

Gesticulaţia tinde să echivaleze cuvîntul rostit. Pînă la un punct, cuvîntul rostit poate fi considerat, esenţializare a unui complex de gesturi. Cuvîntul rostit, ca şi gestul, are un timp de desfăşurare anume, o durată finită, iar transportul de sensuri şi de emoţie are o perioadă de înjumătăţire (cum ar zice fizicienii despre metalele radioactive) gradual

rapidă. Cuvîntul scris însă are o stare de infinit, eliminînd gesticulaţia exterioară, perceptibilă prin simţurile elementare. Cuvîntul scris nu mai esenţializează gesticulaţia, ci o încorporează în totalitatea ei expulzînd-o (să zicem radioactiv) atunci cînd se compune într-o structură poetică.

Am fi tentaţi, la prima vedere, să credem că verbele au o capacitate de expulzie (de gesturi) superioară substantivelor. În cazul poeziei (deci al zonei estetice) atît verbele cît şi substantivele, cît şi celelalte particule morfologice, nu pot fi judecate desprinse de context, cu atît mai mult cu cît grupurile de cuvinte scrise alcătuiesc, în ultimă instanţă, un singur cuvînt compus.

Şi totuşi bănuim gesticulaţia, gestul, ca rădăcină primordială a cuvintelor. Ne îndreptăţeşte argumentul temporalităţii şi în special al reliefului, al spaţialităţii comune. Ca şi gesturile, cuvintele sînt în relief, în spaţiu. Cuvîntul scris, de asemenea, este în spaţiu, fraza, grupul de fraze. Hîrtia acoperită de cuvinte numai în aparenţă e plană. O frază poetică, aidoma unui cristal, e în spaţiu. În infinitul spaţiu interior al conştiinţei.

Putem compara structura oricărei propoziţii rostite sau scrise, cu structura atomică. Putem compara formele şi simbolurile lor, literele, cu structura celor mai simple particule. Ne izbeşte asemănarea dintre substantive şi nuclee. Dintre verbe şi electroni. Dintre adjective, adverbe, pronume şi quante. Ne uluieşte faptul că aidoma atomilor diferiţi, care au un număr anumit de valenţe, şi substantivele, fiecare luat în parte, au un

număr anumit de posibilităţi sintactice de a se combina cu verbele. Am putea, spune, fără să aproximăm prea mult, că limbajul, cuvintele sînt umbra mărită a materiei în conştiinţă. Ne vine să dăm crezare acelei vechi superstiţii copilăreşti că tot ceea ce imaginăm există undeva. Putem să reflectăm cu seriozitate asupra raportului cuvînt-materie şi, inversînd realul, să ne reculegem asupra acelui „la început a fost cuvîntul".

Gesticulaţia, mişcarea, cu matrice a cuvîntului (ce straniu) are ca sens final noţiunea, care pare statică: dar noţiunea în poezie are funcţia fonemului în cuvînt, funcţia literei în cuvîntul scris. Noţiunea ca şi metafora este meta-lingvistică. Şi una şi alta sînt acte de conştiinţă; ne reîntoarcem deci la cuvînt ca vehicul. Staticul pur este la fel de abstract ca şi mişcarea pură. Existenţa lor se petrece într-un spaţiu imaginat. De aici şi funcţia lor limitată, de a constitui numai sisteme de referinţă. Imaginaţia este un fenomen de conştiinţă, deci interior. Atît staticul pur, cît şi mişcarea pură (din punct de vedere estetic) sînt fenomene interioare. Sistemele de referinţă ale poeziei sînt interioare, tocmai pentru că la ele se raportează fenomenele de exteriorizare, de expresie, de gesticulaţie. Abscisa şi ordonata nu mai joacă rolul unor margini posibile, ci al unui centru posibil. Nu mai au rolul limitelor, ci al infinitului.

Alternanţa static-mişcare poate fi percepută dialectic, atît în structura cuvîntului, cît şi în aceea a propoziţiei, a frazei şi a grupului de propoziţii şi fraze. Ea are un caracter exterior şi unul interior. Exterior, cuvîntul rostit, dar

mai pregnant cuvîntul văzut (scris), are o „panta rei", — curgere — de la prima la ultima literă. Şi o stare statică: sensul său. Propoziţia (pe o altă spirală) are o anumită viteză de curgere graduală, de la cuvînt la cuvînt, fiecare cu sensul său, şi un anumit static, sensul ei general interior, ca şi metalele, care au o curgere a lor interioară hiperlentă, cuvintele suferă şi ele o curgere interioară, o şlefuire fonetică, o transmutare etimologică... Şi ne oprim aici, a propos de cuvîntul scris (ca vehicul poetic), nemaiintrînd în detaliile care fac obiectul lingvisticii.

IV.

Dar durerea? Ce este ea, şi, unde este ea? Durerea este expresie şi locul ei se află în ţipăt.
Ţipătul este strămoşul cuvintelor. Durerea conţinută, sensul lor. Cuvîntul văzut transportă durere ambalată sonor şi semantic. „...sînge scrie", „...o citi şi o să vie...".

CUVINTELE ŞI NECUVINTELE ÎN POEZIE

Poezia este o tensiune semantică spre un cuvînt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvînt care nu există.

Semantica precede cuvîntul. Poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia foloseşte cuvintele din disperare.

Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvîntului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă.

În poezie putem vorbi despre necuvinte; cuvîntul are funcţia unei roţi, simplu vehicul care nu transportă deasupra semantica sa proprie ci, sintactic vorbind, provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic.

Identificăm trei grupuri genetice ale poeziei: fonetic, morfologic şi sintactic.

Poezia care-şi sprijină efortul semantic pe efectele fonetice (pe melos) este o poezie primitivă, incantatorie şi evident inferioară. „Prin vulturi, vîntul viu vuia" atestă o astfel de poezie. Ideea de sonet şi în general orice formă fixă, rima de orice natură ar fi (asonantă sau rimă regală), atunci cînd îşi propun coafarea limbii vorbite, se constituie în elementele de bază ale limbii de tip fonetic.

Morfologia este cea care poate da lustru şi luciu unei poezii de tip arghezian. Cuvîntul este presat cu strugurele în teasc, din care se obţine un must etern: „Logodnică de-a pururi, soţie niciodată." Semantică a vederii, ideea

trebuie pipăită cu mîna ca să urle este. Ne farmecă şi ne ştampilează memoria. Şi poezia de tip morfologic, ca o dromaderă, poartă în spinare şi frumos împodobită cocoaşa poeziei fonetice.

În fine, ceea ce ni se pare a fi mai aproape de propria esenţă majoră a poeziei, este aceea (acea poezie) care se constituie sintactic. Tot în Arghezi vom găsi indici: „Trei sau patru-n mal pescari." Ion Barbu este însă desăvîrşit în această structură poetică. În acest caz, dromadera se transformă în cămilă. La cocoaşa fonetică se adaugă întru-inerţie şi cocoaşa morfologică. Toate armele poeziei sunt adunate la un loc. Jocul este asemănător cu acela pe care l-am regăsit într-o superbă fabulă iugoslavă:

Un copil conduce un partizan spre un sat. Pe drum copilul începe să plîngă. Partizanul, impacientat, află că tovarăşul său se temea să nu fie împuşcat. Ca să-l asigure că nu va fi împuşcat, partizanul îi dă propria sa armă copilului. După un timp, copilul începe din nou să plîngă. De data aceasta însă, din pricină că arma era mult prea grea...

Acesta este şi cazul poeziei sintactice. Fără inerţii fonetice şi morfologice, plînge. Atunci cînd le dobîndeşte e silită din nou să plîngă.

Poezia meta-lingvistică are ca sursă inspiraţia, suflată la ureche poetului, rînd pe rînd, de către Apollo sau de către Dionisos.

„Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată", sau „Eu cred că veşnicia s-a născut la sat", sau „E timpul, toţi nervii mă dor" ne atestă posibilitatea marii poezii care nu mai foloseşte nici unul dintre mijloacele poeziei. Versuri

situate deasupra metaforei, ignorînd orice fel de alambic posibil, acesta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvînt din viitor. Necuvintele (ca noţiune) sînt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris.

LAUDA ABECEDARULUI ŞI DETESTAREA ARITMETICII

I.

Laud abecedarul pentru că este cea mai cutremurătoare de conştiinţă carte.
Ideea că orice cuvînt e compus din litere mi se pare de natură divină.
Litera, calitate absolută, alăturată literei, niciodată nu naşte cantitate, ci numai vis, ci numai sens. Unicitatea alăturată unicităţii naşte unicitate.
Laud abecedarul pentru că, tăindu-ţi geamătul primordial şi smulgîndu-ţi limba nedegustătoare, nu te lasă, ah, slut de ele.
Semnul nu distruge obiectul semnificat.
Memoria nu repetă, ci adaugă.
Memoria e o înflorire a ramurii.
Memoria poartă şi numele de Timp.
Taurii înţelesului sînt singurii care împung.
Numai calitatea poate fi distrusă pentru că numai ea poate fi trăită.
Numai cuvîntul are litere fără să aibă posesiune.
Partea e o posesiune a întregului.
Literă de literă nu creează un întreg, ci un cuvînt, adică un sens.

II.

Detest aritmetica învăţată de mine pentru că ea îşi propune un adevăr. Adevărul adevărat îmi pare a fi de natură calitativă, adică unic, adică pasionant.

1 + 1 = 2 nu este un adevăr, ci este o posesiune, o gelozie. Jegul cantitativ al lui 3 şi al lui *4* reprezintă în mintea mea ideea încă şi mai sălbatică, mai barbară, a competiţiei.
1 + 1 = 1 + 1 onestitatea calităţii. Un steag + un vultur = un steag + un vultur. *1* nu are fericirea tristă a literei. Are calitatea dublată de posesiunea calităţii, adică de cantitate.
Tabla înmulţirii mai bine s-ar numi tabla barbarizării. Eroarea de început a postulatului duce la amoralitatea finală a teoremelor.
Adunare şi scădere, înmulţire şi împărţire, iată erorile cardinale, proliferate de cantitate, ajutătoare numai în cantitate, acte ale geloziei abisale faţă de unicul neposedabil.
A-l avea pe *A*, a fi cu neputinţă este.
Întrebaţi-i pe morţi!

ARIPA ŞI ROATA

În exercitarea poeziei e ceva care se poate învăţa şi ceva ce nu se poate învăţa. Aripa o ai sau nu o ai. Poţi să zbori sau să nu zbori cu ea. Depinde de aer, de înălţime, de alizeu sau de crivăţ. Rare, păsările zburînd pe ploaie şi încă şi mai rare cele care zboară noaptea. Aripa este forma naturală a roţii.

Aripa nu poate fi învăţată, însă roata poate fi învăţată. Îngerească o ştii sau n-o ştii, lumeasca se învaţă.

Adeseori am contemplat cu minunată mirare celebrul crochiu al lui Leonardo Da Vinci, acela în care înscrie omul într-un cerc. M-am întrebat de ce se înscrie omul într-un cerc? Cu o pornire juvenilă, am refuzat să-mi imaginez că omul poate fi înscris într-un cerc. Şi totuşi, ce frumos stă cu braţele desfăcute şi cu spiţele picioarelor acel om ideal al lui Leonardo Da Vinci înscris într-o roată.

Cu patru mîini sau mai precis cu sugestia a patru mîini, cele două dau sentimentul aripei. Măreţia zborului s-a mutat din spinare în braţe. Nu aştepţi decît învîrtirea în jurul axei, ca într-o relativă egalitate, spiţele mîinilor şi ale picioarelor să o pornească pe drumul cel lung al roţii gîndite şi învăţate. Înaintarea roţii reprezintă un sens al ascensiunii umane. Subsumarea aripei roţii ne duce cu gîndul la artifex, la semnificaţia constructivă a fiinţei umane.

Dar dacă am refuza imaginea lui Leonardo Da Vinci şi n-am mai înscrie omul într-o roată? Dacă am zice că omul nu e tocmai identic cu propriile sale părţi, că jumătatea de

sus a lui, deşi se aseamănă cu jumătatea lui de jos, semnificaţiile celor două jumătăţi se despart în mod radical.

Ce ar fi dacă am înscrie omul între două paralele? Ce am observa? Am vedea că finele paralele ale mîinilor, amintind mai degrabă de aripă, deşi asemănătoare, totuşi sînt cu totul altceva decît vigoarea de spiţe de roată ale paralelelor picioarelor. Am mai vedea că între rădăcinile mîinilor apare ceva pe care natura l-a făcut măreţ, sferic, şi extrem de dezvoltat: calota craniană cu întregul chip de sub ea. Cui vom da curs, cui îi vom acorda sens, cui îi vom acorda semn primordial decît acestei forme pe care natura a exagerat-o din excesul de conţinut şi de semnificat pe care-l are!

Nu ştiu dacă a înscrie un om, între două paralele, e o fericită viziune asupra omului. Dar oricum, alăturînd-o celei de a înscrie omul într-o roată, din nou ne revine ideea că îngereasca nu se poate învăţa, dar roata da.

Table of Contents

RESPIRĂRI	1
DESPRE LIMBA ROMÂNĂ	3
DE FAPT, CE ESTE LIMBA ROMÂNĂ ?	4
ÎN ACEASTĂ ŢARĂ MIRACULOASĂ, NUMITĂ LIMBA ROMANĂ	7
CETĂŢEAN AL PATRIEI	9
DEMNITATEA OMULUI CA INS	10
IDEEA DE NAŢIUNE LA ROMÂNI	12
IDEEA DE FRUMOS ŞI ŢARĂ	16
SUDOAREA DE PIATRĂ	18
DIN LUNG PRELUNGUL CÎMPULUNG	20
ÎNNODAREA ORIZONTULUI	23
Sandaua lui Marc-Aureliu	25
SANDAUA LUI MARC-AURELIU	26
“ASTA ESTE!”	34
PIATRA DE LUNĂ	44
Dintr-un abecedar marţian	47
COPERNIC SAU REINTEGRAREA ÎN COSMOS	48
DINTR-UN ABECEDAR MARŢIAN	51
CE ESTE OMUL PENTRU MARŢIENI?	55
UN ALTCEVA AL SIMŢURILOR	58
ÎNAVUŢIREA LUCRURILOR	60
VISUL CA VIAŢĂ	62
LAPTE DE MAMĂ ŞI LAPTELE CĂII LACTEE	65
DISTANŢA ÎNTRE GURĂ ŞI HRANĂ	67
HIPOCRATE	71
HEMOGRAFIA	73

ADEVĂRUL ŞI REALUL 76
DAR CE E ADEVĂRUL, ÎNTREBĂ PILAT 79
DUREREA CA FORMĂ A ERORII 81
DESPRE NATURA ERORII 83
MAJORITAR H2O 86
ABSURDUL CA SUBLIM RATAT 93
TEMPORARA SUPRIMARE A ABSURDULUI 97
TIMPUL CA LUMINĂ 100
TIMPUL CA DISTANŢĂ 103
PURITATEA CA MUNCĂ 107
A ARA ARARE, A GÎNDI GÎNDIRE 109
MEDITAŢIE ASUPRA CINSTEI 111
ACEL CEVA DINTRE ARIPĂ ŞI AER 112
CURIOZITATEA ŞI INSTINCTUL 114
DE ARHITECTURĂ 117
SOCLU PENTRU PUNCT 120
BEDUINUL 122
O ARIPĂ LOCUITĂ 123
LACRIMA LUCRURILOR 124
AVATARIILE BUNULUI SIMŢ 127
DESPRE CORPUL ALERGIC AL IDEILOR 130
REALUL SOCIAL ŞI REALUL ESTETIC 133
SENTIMENTUL MILEI 137
VALOAREA CA SOMN AL LOIALITĂŢII 139
NOŢIUNEA CA FIICĂ A MIRĂRII 142
ÎNCEATA GÎNDIRE A ARBORELUI SECULAR 144
Nevoia de artă 146
ROLUL LITERATURII 147
NEVOIA DE ARTĂ 152
DESPRE NATURA FIRESCULUI 156

IDEEA DE DESTIN 160
NAUSICAA ŞI PENELOPA 163
CIUDATUL RÎS AL RAŢIUNII ESTETICE 166
Cîteva elemente de estetică 170
LOGICA IDEILOR VAGI 171
DESPRE LIMBAJUL ARTISTIC 179
FIZIOLOGIA POEZIEI SAU DESPRE DURERE 191
CUVINTELE ŞI NECUVINTELE ÎN POEZIE 200
LAUDA ABECEDARULUI ŞI DETESTAREA ARITMETICII 203
ARIPA ŞI ROATA 205